CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
BIBLIOTECA

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XX - NUMERO 7 - LUGLIO 1959

Sommario

L'ATTORE AL CINEMA E ALLA TELEVISIONE

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
BIBLIOTECA

ANNO XX - N. 7 LUGLIO 1959

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: G. C. CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ALBERTO CALDANA - *Direzione e redazione*: Roma, via Cola di Rienzo 243 - Telef. 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13 - Telef. 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

IL VI CONGRESSO INTERNAZIONALE
delle Scuole di cinema e televisione

Nei giorni 18-21 maggio scorsi, si è svolto al Centro Sperimentale di cinematografia il VI Congresso internazionale delle Scuole di cinema e televisione. Perché il lettore possa meglio rendersi conto di quanto andremo via via esponendo nelle pagine che seguono, ci sembra necessario premettere a queste nostre note di cronaca e di commento brevi informazioni generali sul Centro internazionale di collegamento fra le Scuole di cinema e televisione, cioè su di un giovane organismo internazionale che vuol essere il legame fra quanti nei più disparati paesi svolgono la loro opera nel campo della pedagogia cinematografica,

Il Centro internazionale venne concepito alla fine del 1953 come « incontro » di rappresentanti delle Scuole di Cinema e televisione. Da quel momento si ebbero annualmente di questi « incontri », uno dei quali, nel 1956, a Venezia. Col tempo, il giovane organismo si è irrobustito, sia per l'allargarsi della base degli istituti partecipanti, sia per una migliore definizione delle sue strutture. Sino a che, lo scorso anno, a Cannes, si avvertì la necessità di procedere alla compilazione di uno statuto che venne redatto ed approvato. All'art. 1, tale documento stabilisce che lo scopo del Centro di collegamento è quello di « coordinare l'azione degli Istituti di insegnamento superiore della cinematografia e della televisione, per un perfezionamento delle conoscenze e delle qualità professionali della cinematografia ». La sede del Centro è a Parigi. I membri si dividono in due categorie: membri effettivi, e membri corrispondenti. La qualifica di membri corrispondenti viene attribuita a quegli istituti che non hanno ancora raggiunto un grado di sviluppo o di maturità tali da poterli considerare membri effettivi. Alle riunioni possono poi partecipare come « osservatori » delegati di paesi dove stanno per sorgere delle scuole di cinema o sono in corso gli studi per la loro realizzazione. Ai Congressi annuali le Scuole partecipano con relazioni su un tema preventivamente prescelto e con film didattici e di diploma. Tutto ciò, se da un lato consente agli intervenuti di formarsi un quadro generale dei progressi strutturali e pedagogici conseguiti dai singoli Istituti, dall'altro attua quel proficuo scambio di esperienze e di idee che si risolve sempre in un comune vantaggio.

Il tema del Congresso

E' ormai tradizione che il Congresso annuale delle Scuole affronti lo studio di un argomento tra quelli più controversi, affinché dal suo esame collettivo ciascuno possa meglio chiarire a se stesso la sostanza e le possibili soluzioni del problema. Già nel 1956, a Venezia, si discusse sulla utilizzazione professionale dei giovani diplomati delle scuole di cinematografia; l'anno scorso, a Parigi, l'argomento fu « L'insegnamento della regia ». Era quindi più che naturale che quest'anno — tenendosi il VI Congresso a Roma — il tema prescelto fosse l'insegnamento della interpretazione, sia perché è un problema che in un certo ordine logico suc-

cede a quello della regìa, sia perché il Centro Sperimentale di Roma, che ospitava il Convegno, può vantare una pluriennale tradizione ed esperienza in questo settore didattico, avendo sin dalle sue origini accettato il principio, peraltro assai controverso, che la recitazione può e deve trovare diritto di cittadinanza in una scuola di cinematografia.

Fu così che, nel corso di una breve riunione tenutasi a Parigi, presso l'IDHEC, fra il dott. Leonardo Fioravanti, in quel momento presidente del Centro internazionale di collegamento fra le Scuole, il delegato generale del Centro prof. Rémy Tessonneau e il sottoscritto, venne data forma definitiva al tema principale e ai tre temi secondari nei quali esso venne articolato. Non sarà inopportuno riportare tali temi in francese, nella lingua, cioè, in cui vennero originariamente stilati, allo scopo di evitare quelle sia pur lievi imprecisioni che qualsiasi traduzione comporta. Eccoli:

Tema principale: *L'acteur au cinéma et à la télévision.*

Temi secondari: *a*) *Grands courants nationaux de l'évolution de l'interprétation: au théâtre, au cinéma et à la télévision. Conceptions actuelles. (Chaque rapporteur est invité à traiter spécialement du problème* par rapport à son pays); *b*) *Direction de l'acteur: caractères spécifiques comparés, au théâtre, au cinéma et à la télévision; c*) *Formation professionnelle du réalisateur et de l'acteur, dans leurs rapports respectifs, au cinéma et à la télévision, compte tenu des différences entre ces deux moyens d'expression.*

Su queste tesi si sono imperniate le diciotto relazioni presentate al Congresso da altrettanti delegati delle Scuole. La partecipazione complessiva è stata di 28 rappresentanti, ivi compresi gli osservatori, appartenenti a 12 nazioni. Il loro elenco viene pubblicato più avanti.

L'inaugurazione

L'inizio dei lavori del Congresso si svolse con particolare solennità la mattina del 18 maggio nell'Aula magna del Centro Sperimentale, con l'intervento di alcune fra le personalità più rappresentative del cinema italiano, con in testa il Sottosegretario allo Spettacolo, on. Domenico Magrì. Erano pure presenti il Direttore generale dello Spettacolo, i presidenti e i dirigenti delle associazioni e degli enti che operano nel settore cinematografico, un folto gruppo di insegnanti e di allievi del C.S.C. Numerose personalità della politica e della cultura, primo fra tutti il Ministro per il Turismo e lo Spettacolo, sen. Umberto Tupini, avevano fatto pervenire la loro adesione.

Dopo brevi parole di saluto e di augurio del presidente del Centro, prof. Michele Lacalamita, ed alcune comunicazioni del delegato generale del Centro internazionale di collegamento, prof. Rémy Tessonneau, il presidente del Centro internazionale, dott. Leonardo Fioravanti, svolgeva la sua prolusione ai lavori del Convegno, nella quale esaminava la problematica del tema posto in discussione. Il suo discorso viene riportato integralmente tra le relazioni.

Si levava, infine, a parlare il Sottosegretario allo Spettacolo, on. Magrì, il quale pronunciava le seguenti parole:

« Signori, è con vero piacere che io porto il saluto cordiale del Governo italiano a questo vostro Convegno. Ed esprimo la soddisfazione perché il Convegno stesso si tenga qui, in questa nostra Roma, veneranda madre e custode di antica e moderna civiltà, che accoglie il Centro Sperimentale di cinematografia, questa Scuola che, consentite che io lo dica, è seguita da noi, uomini politici e responsabili di Governo, con particolare attenzione, con particolare amore e un certo senso di orgoglio. Ed é con soddisfazione e viva simpatia che noi vediamo affluire in questo nostro Centro Sperimentale di cinematografia, giovani non soltanto italiani, ma provenienti da molte altre nazioni della terra.

« Il Centro internazionale di collegamento fra le Scuole di cinematografia ha avuto uno sviluppo graduale, vorrei dire fisiologico, lo sviluppo che è proprio delle cose che non nascono da una volontà preconcetta, aprioristica, ma scaturiscono spontaneamente dal suggerimento e, vorrei dire, dalla imposizione della realtà. Questo collegamento fra le scuole che, in molti paesi del mondo, curano e preparano nuove giovani energie per la cinematografia e per la televisione, si è iniziato con dei Convegni occasionali; poi, questi Convegni sono diventati regolari, nel loro ritmo; poi si è sentito il bisogno di disciplinare tale attività di collegamento con uno statuto e, così, il Centro internazionale di collegamento è divenuto una realtà ordinata, organica, da cui scaturisce il Convegno attuale. Si mettono, in tal modo, a frutto

Il Sottosegretario allo Spettacolo on. Magrì parla ai congressisti nella seduta inaugurale del VI Congresso internazionale delle Scuole di cinema e televisione. Gli sono accanto, da sinistra, *Remy Tessonneau, amministratore delegato dell'IDHEC di Parigi e delegato generale del Centro di collegamento fra le Scuole, Nicola De Pirro direttore generale dello Spettacolo, Michele Lacalamita presidente del C.S.C. e Serghei Gherassimov in rappresentanza dell'Istituto superiore di cinematografia di Mosca, dove il noto regista è insegnante.*

le esperienze che nei vari paesi si sono fatte o si vanno facendo; dando modo a tutte le scuole, in qualunque Paese, di poter usufruire di queste esperienze e di trarre, dal confronto delle esperienze stesse, un profitto comune; e tutto questo a servizio di un'arte che è, vorrei dire, la più caratteristica del nostro tempo, a servizio del cinema e della televisione che sono fra i mezzi più attuali e più potenti di collegamento e, quindi, di conoscenza e, quindi, di avvicinamento fra i popoli.

« Viviamo in un'epoca in cui le distanze materiali sono praticamente annullate, in una epoca in cui, al fondo delle anime di ciascuno e di tutti noi, c'è un vivo desiderio, una esigenza profondamente avvertita che, come si sono attenuate e sono quasi sparite le distanze materiali, così si vengano attenuando e gradualmente spariscano le distanze nel campo spirituale. A questo il cinema e la televisione hanno portato e possono ancora portare grandi contributi, facendo sì che i popoli più diversi e più distanti prendano conoscenza dei vari modi di pensare, di sentire e di vivere e che, attraverso questa molteplice, interferente conoscenza, si possa realizzare quel graduale accostamento e quell'affratellamento che è nell'auspicio di tutti. Ecco perchè, signori, io saluto con vivo piacere questo vostro Convegno ed auguro di tutto cuore che esso si svolga con il maggior profitto e possa significare una tappa nuova e felice nel progresso dell'arte cinematografica mondiale e una tappa modesta, ma significativa, nel processo di accostamento dei popoli della terra ».

Le relazioni

Nei giorni successivi venivano svolte le varie relazioni che pubblichiamo più avanti nel loro testo integrale. Nel disporle in ordine, ci si è trovati nella necessità di scegliere fra un criterio puramente cronologico, quello cioè di dare ad esse la progressione stessa in cui erano state presentate; e un criterio organico, consistente nel dar loro un ordine imperniato su di una linea di sviluppo logico. Allo scopo di fornire al lettore una più coerente visione dei lavori del Congresso, è stata preferita la seconda soluzione, tanto più che, nella maggior parte dei casi, si è rilevata una coincidenza fra l'ordine logico e quello cronologico. Così, per prima è stata pubblicata la relazione del dott. Fioravanti che inquadra tutto l'argomento del dibattito; subito dopo hanno trovato posto quelle che affrontano il problema dell'attore da un punto di vista storico o in termini generali; e si son fatte infine seguire quelle che esaminano gli aspetti specifici e didattici del tema, per

concludere con quelle che vertono sulla più recente forma di arte per immagini, cioè la televisione.

Ci piace infine rilevare che, da parte italiana, sono state presentate due relazioni da personalità che non militano direttamente nel campo della didattica cinematografica: cioè dal dott. Raoul Radice, commissario all'Accademia d'arte drammatica di Roma, e dal dott. Sergio Pugliese, direttore dei programmi della RAI-TV. Questa, per così dire, « partecipazione straordinaria » vuole essere una dimostrazione del consenso e dell'interesse che il Convegno ha suscitato presso ambienti collaterali a quelli in cui le Scuole di cinematografia svolgono la loro azione.

Difficile assunto quello di tirare le somme dal complesso delle relazioni: preferiamo che sia il lettore a farlo. Non possiamo però passare sotto silenzio il fatto che la scelta del tema si è dimostrata particolarmente felice, a giudicare dall'elevatezza del tono delle relazioni stesse e delle discussioni che le hanno accompagnate, e che forse, per la limitatezza del tempo, non sono state così ampie ed approfondite come molti dei congressisti avrebbero auspicato.

Tuttavia, a chi vorrà dare uno sguardo alle relazioni che più avanti pubblichiamo, una considerazione balzerà evidente agli occhi: che nel loro insieme esse possono costituire una piccola ma nutrita antologia sullo sviluppo storico e sulla didattica della recitazione. Prendendo le mosse dalle « grandi correnti nazionali » lungo le quali si è venuta sviluppando l'interpretazione, teatrale prima e cinematografica poi, i relatori hanno posto in luce la problematica dell'attore nelle sue diverse attività. Quali sono le caratteristiche che l'interprete deve possedere? Quali i mezzi per perfezionare la sua arte? In che si differenziano le sue prestazioni allorché passa dal teatro al cinema e, oggi, alla televisione? Ecco alcuni degli interrogativi ai quali il lettore troverà risposta se vorrà approfondire la lettura delle relazioni, assimilarne il contenuto ed integrarle vicendevolmente.

Il più grosso quesito, ed anche il più interessante in considerazione dei fini ultimi del Convegno, che erano didattici, ci sembra fosse quello di stabilire ve si sono profonde, sostanziali differenze nella preparazione dell'attore per il teatro, per il cinema e per la televisione. Possiamo rilevare che su questo punto si è avuta la quasi unanimità dei consensi, con l'affermazione che di vere e proprie differenze non si può parlare. La diversità del mezzo attraverso il quale l'attore si esprime è un fatto puramente esterno, che non incide su quella che è la sua sensibilità e quella che deve essere la sua preparazione. E ci sembra che questo sia già un bel risultato, che può mettere un punto alle tante polemiche e controversie che si sono avute in argomento.

Altre relazioni sono molto più semplici e schematiche; in esse i rappresentanti delle scuole derivono i metodi didattici in ciascun istituto adottati. Questi erano in gran parte noti, ma l'averli esposti in una forma, diciamo così, aggiornata e puntualizzata può avere un suo valore ai fini della documentazione.

E non possiamo concludere queste poche note sull'insieme delle relazioni senza porre nel dovuto rilievo un contributo

Un gruppo di congressisti nell'Aula magna del C.S.C.

nuovo ed originale dato dai lavori del Congresso; quello che concerne lo studio della interpretazione televisiva, alla quale non è stata ancora dedicata — né c'è da meravigliarsene, data la novità del mezzo — sufficiente attenzione. Se da questo embrione di studi potranno scaturire incentivi ad un più approfondito esame di questo tema affascinante, il Congresso di Roma potrà essere stato un punto di partenza destinato a non essere dimenticato.

Le proiezioni

Un'altra tradizione dei Congressi delle Scuole di cinematografia vuole che ciascun Istituto partecipante presenti dei film realizzati dai propri allievi, a titolo di esercitazione o di diploma, nonché dei film didattici prodotti dalla scuola stessa nell'intento di tentare l'insegnamento del cinema attraverso il cinema. *In questa ultima categoria, il Centro Sperimentale ha presentato due opere: il secondo capitolo dell'*Antologia del cinema italiano, *che può considerarsi un film didattico per la storia del cinema anche se la sua utilizzazione valica i confini della scuola, e un cortometraggio intitolato* Appunti sul colore, *nel quale l'insegnante di ripresa cinematografica Carlo Nebiolo ha dato alcune dimostrazioni sull'impiego della illuminazione e dei filtri per la ripresa in colore.*

Nel campo dei film realizzati dagli allievi, il Centro Sperimentale si è limitato (per non assorbire troppo del poco tempo a disposizione) a presentare soltanto due cortometraggi: un'esercitazione di passaggio dal primo al secondo anno, realizzata da Benito Buoncristiani, dal titolo Non torna la primavera; *e* Il nemico, *film di diploma dell'allievo Gianfranco Mingozzi.*

L'IDHEC, di Parigi, la cui struttura e la cui attività sono più affini a quelle del Centro Sperimentale, ha presentato quattro film di allievi che più si avvicinano per la loro concezione e realizzazione a quelli della scuola di Roma: Le faiseur de rêves, Tchen Cherasse, Les bizuts, *e* Vous n'avez rien contre la jeunesse. *Per quanto riguarda la Germania due cortometraggi di allievi sono stati presentati dalla Scuola di Potsdam-Babelsberg:* Alkohol *e* Schwarz-weiss sujet.

Gli Stati Uniti, come si rileverà dalla relazione di Ted Post, adottano nelle loro scuole cinematografiche il criterio del «learnig by doing», ossia d'insegnare attraverso la realizzazione pratica. I film che essi hanno presentato al Congresso sono quindi prodotti per l'industria o comunque destinati alla distribuzione. Essi sono: Color lithography *e* Road of 100 Days *realizzato in Grecia per illustrare un'iniziativa civica mirante alla costruzione di una strada. Infine, la Scuola di Praga ha mostrato un documentario, prodotto con il suo concorso, nel quale viene illustrato il sistema con cui il famoso Trnka realizza i suoi film d'animazione.*

L'Assemblea generale

Durante i lavori del Congresso, è stata anche tenuta — e precisamente nel pomeriggio del 18 maggio — l'Assemblea annuale dei delegati delle Scuole aderenti al Centro internazionale di collegamento, così come previsto dallo statuto. Tra gli argomenti principali presi in esame e su cui è stato deliberato, si possono ricordare: a) Adesione del Centro internazionale di collegamento al Consiglio internazionale del cinema e della televisione. Il Centro internazionale ha partecipato sin dall'inizio alla riunione costitutiva di tale organismo, promosso dall'UNESCO, che rappresenta il primo passo verso la costituzione di un Istituto internazionale del cinema e della televisione; ed ora ha deciso di entrare a farne parte; b) Pubblicazione di una brochure multilingue mirante ad illustrare gli scopi e il funzionamento del Centro internazionale di collegamento fra le Scuole di cinema e televisione, nonché dei singoli Istituti che ad esso aderiscono; c) Pubblicazione di un catalogo internazionale dei libri esistenti presso i vari Istituti aderenti al Centro; d) Pubblicazione di un catalogo internazionale dei film didattici realizzati dalle varie scuole e depositati presso le varie Cineteche. Questi due cataloghi dovranno servire, come è evidente, a facilitare gli scambi di materiale didattico tra i vari Istituti; e) Incremento degli scambi fra docenti ed allievi delle Scuole di cinematografia, tenendo presente la possibilità di realizzare in coproduzione film di diploma, così come in qualche caso è stato già effettuato; f) Utilizzazione della televisione dei singoli Paesi come mezzo di divulgazione delle attività e dei fini degli Istituti di formazione professionale per la cinematografia e la televisione; g) Scelta di Varsavia (Scuola

Don G. Williams, eletto nuovo presidente del Centro Internazionale di collegamento fra le Scuole di cinema e televisione.

cinematografica di Lodz) come sede del Congresso del 1960.

Così come previsto dallo Statuto, si è proceduto infine alla elezione per il rinnovo delle cariche del Consiglio direttivo del Centro internazionale di collegamento. Sono stati eletti: presidente: Don G. Williams, della Syracuse University (New York); vice presidenti: Alexandre Groschev, direttore dell'Istituto Superiore cinematografico di Mosca, e Jerzy Toeplitz, direttore della Scuola Superiore cinematografica di Lodz (Polonia); tesoriere: José Luis Saenz de Heredia, direttore dell'Istituto Superiore di studi ed esperienze cinematografiche di Madrid. Delegato generale rimane il prof. Rémy Tessonneau, il cui mandato ha una durata superiore a quella degli altri membri del Consiglio.

* * *

Nel concludere queste nostre sommarie note, ci viene spontanea la constatazione che — al di là dei risultati strettamente culturali che il Congresso può avere conseguito, e che non tocca a noi valutare — non va dimenticato che la riunione di Roma ha raggiunto un altro non meno importante obiettivo: quello di aver riunito, sia pure per breve tempo, studiosi appartenenti a diverse nazionalità, che parlavano idiomi molto diversi, ma erano tutti animati dallo stesso desiderio di raggiungere, al di sopra delle frontiere, quell'unità di intenti che oggi più che mai costituiscono la più elevata aspirazione del genere umano. Ne sono usciti rinsaldati i legami su cui si fonda il Centro di collegamento fra le Scuole. Una piccola cellula del vasto tessuto della comunità internazionale, è vero. Ma è proprio l'insieme di tutte queste piccole unità che costituisce, riteniamo, la base più salda per quel lento e faticoso processo destinato a condurre alla unità spirituale di tutti i popoli.

DOMENICO DE GREGORIO

* * *

I delegati

Ecco l'elenco dei delegati al VI Congresso internazionale delle Scuole di cinema e televisione:

Cecoslovacchia

Antonin M. Brousil, Rettore dell'Accademia delle Arti di Praga.

Francia

Rémy Tessonneau, amministratore generale dell'IDHEC; delegato generale del Centro internazionale di collegamento fra le Scuole di cinema e televisione.

André Voisin, professore di direzione degli attori all'IDHEC; direttore della Scuola teatrale di Marigny.

Françoise Nicolas, capo dei servizi amministrativi e culturali dell'IDHEC.

Germania

Herman Baum, direttore dell'Istituto di studi cinematografici di Monaco.

Gunther Althaus, professore della scuola cinematografica di Potsdam-Babelsberg.

Werner Wieland, professore alla Scuola cinematografica di Potsdam-Babelsberg.

Grecia

Lycourgos Stavrakos, direttore della Scuola cinematografica greca.

Zacharias Bikakis, amministratore della Scuola cinematografica greca.

Italia

Leonardo Fioravanti, presidente del centro internazionale di collegamento fra le Scuole di cinema e televisione; direttore del Centro Sperimentale di cinematografia.

Giulio Cesare Castello, professore di storia del cinema al C.S.C.

Orazio Costa, professore di recitazione al C.S.C.

Angelo D'Alessandro, incaricato delle esercitazioni di regia al C.S.C.

Antonio Petrucci, insegnante di regia al C.S.C.

Sergio Pugliese, direttore dei programmi alla RAI-TV.

Giorgio Prosperi, professore di drammaturgia cinematografica al C.S.C.

Raoul Radice, commissario all'Accademia nazionale d'arte drammatica di Roma.

Polonia

Jerzy Toeplitz, direttore della Scuola superiore del cinema di Lodz.

Hanna Malkowska, professore alla Scuola superiore del cinema di Lodz.

Stati Uniti

Don Williams, direttore del Centro audiovisivo dell'Università di Syracuse.

Luella Snyder, del Dipartimento per la produzione di film educativi, Università di Mississippi.

Ungheria

Magda Olty, direttrice della Scuola d'arte drammatica e cinematografica di Budapest.

George Illes, professore di ripresa cinematografica alla Scuola d'arte drammatica e cinematografica di Budapest.

Osservatori

U.R.S.S.

Serghei Gherassimov, professore al-

l'Istituto superiore di cinematografia di Mosca.

Argentina

Fernando Birri, direttore della Scuola superiore di cinematografia dell'Università di Litoral.

Cina

Ango Tai, rappresentante dell'Accademia nazionale d'arte e mestieri di Taipei.

Germania

Heinz Rathsack, professore d'arte drammatica e di filmologia all'Università di Kiel.

Paesi Bassi

Jan Peters, professore dell'Università di Amsterdam.

Le due relazioni statunitensi, l'una di Ted Post e l'altra di Katherine Stenholm, sono state presentate dal delegato americano Don Williams.

Ted Post, regista cinematografico e televisivo, che ha al suo attivo la messa in scena di più di duecento spettacoli, tiene dei cicli di conferenze all'Università della California (Los Angeles).

La signora Katherine Stenholm è direttrice della scuola di cinematografia della « Bob Jones University » nella Carolina del Sud ed è una delle poche donne registe degli Stati Uniti.

Le 6ème Congrès international des Ecoles de cinéma et télévision

Afin que le lecteur puisse mieux se rendre compte de ce que nous exposerons au fur et à mesure dans les pages qui suivront, il nous semble nécessaire, avant de fournir le compte-rendu et les commentaires, de donner quelques informations de caractère général sur le Centre International de Liaison entre les Ecoles de Cinéma et de Télévision, c'est à dire sur un jeune Organisme International qui veut servir de lien entre ceux qui, dans les différents pays, travaillent dans le domaine de la pédagogie cinématographique.

Ce Centre international fut conçu à la fin de 1953 comme « Rencontre » de répresentants des Ecoles de Cinéma et Télévision. A partir de ce moment, chaque année a eu lieu une de ces « Rencontre », dont celle de 1956 s'est tenue à Venise. Au fur et à mesure que le temps passait, le jeune Organisme s'est renforcé, d'une part grâce au développement de la base des instituts participant, et de l'autre grâce à une meilleure définition de ses structure; jusqu'à ce que, l'année dernière, à Cannes, la nécessité se fit sentir de procéder à la préparation d'un Statut qui fut rédigé et approuvé. L'article 1 de ce document établi que le but du Centre de Liaison est de « coordonner l'action des Instituts d'Enseignement Supérieurs du cinéma et de la télévision, pour un perfectionnement des connaissances et des qualités professionnelles du cinéma ». Le siège du Centre est à Paris. Les membres se divisent en deux catégories: les membres effectifs et les membres correspondants. La qualification de membres correspondants est attribuée à ces instituts qui n'ont pas encore atteint un degré de développement ou de maturité capables de les faire considérer membres effectifs. Aux réunions peuvent participer en qualité « d'observateurs » délégués de pays où vont naître des écoles de cinéma ou sont en cours l'étude de projets pour leur réalisation. Les Ecoles participent aux Congrès annuels avec des rapports sur un sujet choisi au préalable et avec des films didactiques et de diplôme. Si, d'un côté, tout ceci permet aux participants de se former un tableau général des progrès structurels et pédagogiques réalisés par les différents Instituts, d'autre part ces rencontres réalisent cet échange d'expériences et d'idées qui représente toujours un avantage commun.

Sujet du Congrès

C'est désormais une tradition que le Congrès annuel des Ecoles choisisse comme sujet d'étude un problème parmi les plus discutés, afin que par l'examen collectif de celuici, chacun puisse mieux comprendre le fond du problème et ses possibles solutions. Déjà en 1956, à Venise, le sujet des discussions a été l'utilisation professionnelle des jeunes diplômés des écoles de cinéma; l'année dernière à Paris, le sujet a été: « L'enseignement de la réalisation ». C'était donc plus que naturel que cette année — à l'oc-

Un altro gruppo di congressisti. Da destra: *Louella Snyder delegata americana, Mr. Cooper osservatore del Dipartimento di Stato degli U. S., Hugo Tai osservatore della Cina Nazionalista e M.lle Nicolas segretaria aggiunta del Centro internazionale di collegamento fra le Scuole.*

casion du VIème Congrès de Rome — le sujet à l'ordre du jour fut l'enseignement du jeu. Ceci pour le fait que c'est là un problème qui, dans un certain ordre logique, suit celui de la réalisation et parce que le Centre Expérimental de Rome, organisateur et hôte de ce Congrès, peut vanter une expérience et une tradition de plusieurs années dans ce secteur didactique; en effet, dès ses origines il a accepté le principe, d'ailleurs assez discuté, que le jeu, l'interprétation peut et doit trouver droit de cité dans une école de cinéma.

Ce fut ainsi que, au cours d'une courte réunion qui s'est tenue à Paris, près l'IDHEC, entre le Doct. Leonardo Fioravanti, à cette époque Président du Centre International de Liaison entre les Ecoles, le délégué général du Centre prof. Rémy Tessonneau et moi-même, on donna une forme définitive au sujet principal et aux trois thèmes secondaires qui le composait. Il ne sera pas inutile de rapporter ces thèmes en français, c'est à dire dans la langue originelle dans laquelle ils furent rédigés, afin d'éviter toute imprécision, même légère, que comporte toute traduction. Les voici:

Thème principal: l'acteur au cinéma et à la télévision.

Thème secondaires: a) Grands courants nationaux de l'évolution de l'interprétation: du théâtre au cinéma et à la télévision. Conceptions actuelles. (Chaque rapporteur est invité à traiter spécialement du problème *par rapport à son pays*); b) Direction de l'acteur: caractères spécifiques comparés, au théâtre, au cinéma et à la télévision; c) Formation professionnelle du réalisateur et de l'acteur, dans leurs rapports respectifs, au cinéma et à la télévision, compte tenu des différences entre ces deux moyens d'expression.

Les dix-huit rapports présentés au Congrès par les Délégués des Ecoles se sont basés sur les points susmentionnés. La participation totale a été de 28 représentants, y compris les observateurs, appartenant à 12 nations. Leur liste est publiée dans un autre chapitre.

L'inauguration

L'ouverture des travaux a eu lieu avec une solennité particulière, le matin du 18 Juin dans l'Aula Magna du Centre Expérimental, avec l'intervention de quelques personnalités parmi les plus représentatives du cinéma italien, à la tête desquels se trouvait le Sous-Secrétaire au Spectacle, on. Domenico Magrì. Etaient présents également le Directeur Général du Spectacle, les Présidents et les dirigents des Associations et des Organismes qui agissent dans le secteur du cinéma, un large groupe de professeurs et d'élèves du C.S.C. (Centro Sperimentale di cinematografia). De nombreuses personnalités de la politique et de la culture, et tout d'abord le Ministre pour le Tourisme et le Spectacle, Sénateur Umberto Tupini, avaient envoyé leur adhésion.

Après quelques mots de salutation et les souhaits du Président du Centre, prof. Michele Lacalamita et quelques communications du délégué général du Centre International de Liaison, prof. Rémy Tessonneau, le Président du Centre International Doct. Leonardo Fioravanti, présentait son rapport d'introduction aux travaux du Congrès au cours du quel il examinait les problèmes caractérisant le thème en discussion. Son discours est reproduit intégralement et publié avec les autres rapports.

Prenait ensuite la parole le Sous-Secrétaire au Spectacle, on. Magrì qui prononçait le discours suivant:

« *Messieurs, c'est avec grand plaisir que j'apporte ici le salut cordial du Gouvernement italien à votre Congrès. Je suis particulièrement heureux du fait que ce Congrès a lieu ici, dans notre Rome, mère vénérable et protectrice d'une civilisation antique et moderne, qui accueille le Centre Expérimental de cinématographie, cette Ecole qui, permettez-moi de le dire, est suivie par nous tous. En disant nous, j'entends dire tous les italiens qui s'intéressent aux problèmes de la culture et de l'art. Ce Centre est également suivi par nous, hommes politiques et responsables de Gouvernement, avec une attention particulière, avec un amour particulier et un certain sens d'orgueil. C'est avec satisfaction et une vive sympathie que nous voyons affluer à notre Centre Expérimental de cinématographie, des jeunes italiens et des etrangers provenant de nombreuses nations du monde entier.*

« *Le Centre International de Liaison entre les Ecoles de Cinéma a eu un développement graduel, je dirais même, physiologique, le développement qui est justement celui des choses qui ne naissent pas d'une volonté préconçue, a priori, mais jaillisent spontanément d'une suggestion, et je dirais, de l'imposition même de la réalité. Cette liaison entre les écoles qui, en de nombreux pays du monde préparent de nouvelles jeunes energies pour le cinéma et la télévision, a commencé par des Rencontre occasionnelles; puis, ces Rencontres sont devenues régulières, elles ont eu un rythme régulier. Par la suite on a senti la nécessité de discipliner cette activité de liaison à l'aide d'un statut. Ainsi le Centre International de Liaison est devenu une réalité ordonnée, organique qui a donné vie au Congrès actuel. On utilise ainsi les expériences qui, dans les différents pays ont été réalisées ou sont en cours de réalisation, en permettant ainsi à toutes les écoles, en n'importe quel pays, de bénéficier de ces expériences et d'en tirer — par la comparaison des expériences mêmes — un bénéfice commun. Tout ceci est au service d'un art qui est, je dirais, le plus caractéristique de notre époque, au service du cinéma et de la télévision qui sont parmi les moyens les plus actuels et les plus puissants de liaison et donc, de connaissance et donc, de rapprochement entre les peuples.*

« *Nous vivons dans une époque où les distances matérielles sont pratiquement annullées, dans une époque où, au fond de l'âme de chacun de nous et de nous tous, il y a vif désir, une exigence profondément sentie: que; comme ont été atténuées les distances matérielles qui ont pratiquement disparus, de même soient diminuées et peu à peu disparaissent les distances du domaine spirituel. A ceci, le cinéma et la télévision ont apporté et peuvent encore apporter leur contribution en faisant de manière que les peuples les plus différents et les plus éloignés connaissent les différentes façons de penser, de vivre et que, grâce à cette connaissance l'on puisse réaliser ce rapprochement graduel, cette fraternisation que tous souhaitent. Voilà pourquoi, Messieurs, il m'est particulièrement agréable de saluer votre Congrès et de souhaiter de tout coeur qu'il puisse se dérouler en apportant de grand bénéfices et qu'il puisse signifier une nouvelle et heureuse étape dans le progrès de l'art cinématographique mondial et une éta-*

pe modeste mais significative du processus de rapprochement des peuples de la terre ».

Les rapports

Successivement, au cours des séances des jours qui suivirent, furent présentés les différents rapports dont nous publions le texte intégral dans notre brochure. En cherchant de les disposer nous nous sommes trouvés dans la nécessité de choisir entre un critère purement chronologique — c'est à dire publier les rapports dans l'ordre même selon lequel ils avaient été présentés — et un critère organique, c'est à dire leur donner un ordre basé sur une ligne de développement logique. Dans le but de fournir au lecteur une vision plus cohérente des travaux du Congrès, nous avons préféré la deuxième solution, d'autant plus que, dans la grande partie des cas, une certaine coïncidence a été remarquée entre l'ordre logique et l'ordre chronologique. Ainsi, nous avons publié tout d'abord le rapport du docteur Fioravanti qui représente une mise au point du sujet à l'ordre du jour; immédiatement après sont publiés les rapports ayant pour objet l'étude du problème de l'acteur au point de vue historique et sous un aspect général, suivis par les rapports qui présentent les aspects spécifiques et didactiques du problème, pour conclure enfin avec les textes qui examinent la forme la plus récente d'art par les images, c'est à dire la télévision.

Nous sommes heureux de remarquer que, du côté italien, deux rapports ont été présentés par des personnalités qui ne travaillent pas directement dans le domaine de la didactique cinématographique: c'est à dire le docteur Raoul Radice, Commissaire à l'Académie d'Art Dramatique de Rome et le docteur Sergio Pugliese, Directeur des programmes de la RAI-TV (Radio-Télévision italienne). Cette participation pour ainsi dire « extraordinaire » est une preuve du consentement et de l'intérêt que le Congrès a éveillé dans les milieux proches à ceux où les Ecoles de Cinéma développent leur action.

Il est difficile de pouvoir donner un jugement général sur l'ensemble des rapports: nous préférons que ce soit le lecteur qui le fasse. Nous ne pouvons cependant, ne pas mentionner le fait que le choix du sujet

I congressisti in visita agli impianti e alle attrezzature del Centro Sperimentale di cinematografia, si soffermano nell'aula di scenografia.

s'est démontré particulièrement bien fait, surtout si l'on juge du niveau élevé des rapports mêmes et des discussions qui ont suivi et qui peut-être, à cause du peu de temps alloué, n'ont pas été aussi amples et approfondies que l'auraient souhaité de nombreux congressistes.

Cependant, ceux qui voudront jeter un coup d'oeil aux rapports que nous allons publier s'apercevront d'une chose frappante: dans leur ensemble ces rapports peuvent constituer une petite anthologie très fournie du développement historique et de la didactique de l'interprétation. En partant des « grands courants nationaux » le long desquels s'est développée l'interprétation, d'abord au théâtre et plus tard au cinéma, les rapporteurs ont souligné l'ensemble des problèmes de l'acteur dans ses différentes activités. Quelles sont les caractéristiques que l'acteur doit posséder? Quels sont les moyens pour perfectionner son art? Quelles sont les différences qui caractérisent son interprétation lorsqu'il passe du théâtre au cinéma et, aujourd'hui, à la télévision? Voila quelques uns des points d'interrogation auxquels le lecteur trouvera une réponse en lisant les rapports en assimilant le contenu de ceux-ci et en les intégrant les uns avec les autres.

Le plus grand problème — qui est également le plus intéressant si l'on considère les buts du Congrès qui étaient de caractère didactique — était, à notre avis, d'établir s'il existent des différences profondes dans la préparation de l'acteur pour le théâtre, pour le cinéma et pour la télévision. Nous pouvons dire que sur ce point nous avons eu l'unanimité presque totale, avec l'affirmation qu'on ne peut guère parler de véritables différences. La diversité du moyen par lequel l'acteur s'exprime est un fait purement estérieur, qui n'influence ni sa sensibilité ni sa préparation. Et à notre avis, c'est déjà un bon résultat, qui peut mettre un point aux nombreuses polémiques et aux désaccords qui ont eu lieu à ce sujet.

D'autres rapports sont plus simples et schématiques: les représentants des écoles y décrivent les méthodes didactiques adoptées dans chaque institut. Ces méthodes étaient en partie déjà connues, mais

le fait de les avoir exposées sous une forme, disons, actuelle, de mise au point, peut avoir une valeur pour la documentation.

Et nous ne pouvons pas terminer ces quelques notes sur l'ensemble des rapports sans souligner la contribution nouvelle et originale apportée par les travaux du Congrès: c'est celle qui concerne l'étude de l'interprétation à la télévision, étude à laquelle on n'a pas encore consacré — et il ne faut pas s'en étonner, vu la nouveauté de ce moyen — une attention suffisante. Si de ce début d'études proviendra un nouvel encouragement pour un examen plus approfondi de ce sujet si intéressant, le Congrès de Rome pourra représenter un point de départ destiné à ne pas être oublié.

Projections

Selon une autre tradition des Congrès des Ecoles de Cinéma, chaque Institut participant présente des films réalisés par ses élèves, à titre d'exercice ou de diplôme, ainsi que des films didactiques produits par l'école même dans le but d'essayer *l'enseignement du cinéma par le cinéma*. Dans cette dernière catégorie, le Centre Expérimental a présenté deux oeuvres: le 2ème Chapitre de l'*Antologie du cinéma italien*, qui peut être considéré un film didactique pour l'histoire du cinéma même si son utilisation dépasse les limites de l'école, et un court-métrage intitulé *Notes su la couleur*, dans lequel le professeur de prise de vue Carlo Nebiolo a donné des exemples sur l'emploi de l'éclairage et des filtres pour la prise de vue en couleur.

Dans le domaine des films réalisés par les élèves, le Centre Expérimental s'est limité (afin de ne pas occuper trop du peu de temps dont on disposait) à présenter seulement deux courts-métrages: un film d'examen de passage de la première à la deuxième année, réalisé par Benito Buoncristiani, intitulé *Non torna la primavera* (Le printemps ne revient pas); et *Il nemico* (L'ennemi), film de diplôme de l'élève Gianfranco Mingozzi.

L'IDHEC de Paris, dont l'activité et la structure sont les plus semblables à celles du Centre Expérimental, a présenté quatre films d'élèves qui se rapprochent le plus par leur conception et la réalisation à ceux de l'école de Rome: *Le faiseur de rêves*, *Les bizuths*, et *Vous n'avez rien contre la jeunesse*. En ce qui concerne l'Allemagne, deux courts-métrages d'élèves ont été présenés par l'Ecole de Potsdam-Babelsberg: *Alkohol* et *Schwarzweiss sujet*.

Les Etats Unis, comme l'on remarquera d'après le rapport de Ted Post, adoptent dans leurs écoles cinématographiques le critère du « learnig by doing », c'est à dire l'enseignement par la réalisation pratique. Les films qu'ils ont présenté au Congrès sont donc réalisés pour l'industrie ou en tous cas destinés à la distribution. Ce sont les films *Color lithography*, et *Road of 100 Days* réalisé en Grèce pour illustrer une initiative communale visant à la construction d'une route. Enfin, l'Ecole de Prague a passé un documentaire, produit avec son aide, dans lequel est illustré le système employé par le fameux Trnka pour réaliser ses films d'animation.

Assemblée générale

Au cours des travaux du Congrès et précisément dans l'aprèsmidi du 18 mai, a eu lieu également l'Assemblée annuelle des délégués des Ecoles adhérant au Centre International de Liaison, comme prévu par le Statut. Parmi les sujets examinés nous mentionnons les principaux, sur lesquels des décisions ont été prises: a) Adhésion du Centre International de Liaison au Conseil International du Cinéma et de la Télévision. Le Centre International a participé dès le début à la réunion pour la constitution de cet organisme, organisé et protégé par l'UNESCO, qui représente le premier pas vers la constitution d'un Institut International du Cinéma et de la Télévision; le Centre International de Liaison a décidé à présent d'en faire partie; b) Publication d'une brochure en différentes langues visant à illustrer les buts et le fonctionnement du Centre International de Liaison entre les Ecoles de Cinéma et Télévision, ainsi que des différents Instituts adhérents; c) Publication d'un catalogue international des livres existants dans les différents Instituts adhérents au Centre; d) Publication d'un catalogue international des films didactiques réalisés par les différentes écoles et déposés dans les différentes Cinémathèques. Ces deux catalogues devront servir, comme l'on peut facilement comprendre, à faciliter les échanges de matériel didactique entre les différents Instituts; e) Développement des échanges entre professeurs et élèves des Ecoles de cinéma, en tenant compte de la possibilité de réaliser en coproduction des films de diplôme, comme parfois d'ailleurs, nous avons déjà pu les réaliser; f) Utilisation de la télévision de chaque Pays comme moyen de vulgarisation des activités et des buts des Instituts de formation professionnelle pour la cinématographie et la télévision; g) Choix de Varsovie (Ecole cinématographique de Lodz) comme siège du Congrès de 1960.

Comme prévu par le Statut, l'Assemblée a procédé aux élections pour le renouvellement des charges du Bureau du Centre International de Liaison. Ont été élus: président: Don G. Williams - de la Syracuse University (New York); V. présidents: Alexandre Groschev, Directeur de l'Institut Supérieur de cinéma de Moscou, e Jerzy Toeplitz, Directeur de l'Ecole Supérieure de cinéma de Lodz (Pologne); Trésorier: José Luis Saenz de Heredia, Directeur de l'Institut Supérieur d'Etudes et Expériences Cinématographiques de Madrid. Le prof. Tessonneau reste encore Délégué Général, étant donné que son mandat a une durée supérieure à celle des autres membres du Conseil.

* * *

En terminant ces quelques notes, nous éprouvons la nécessité de constater que — au delà des résultats strictement culturels que le Congrès peut avoir atteints et que ce n'est pas notre tâche d'évaluer — il ne faut pas oublier que la réunion de Rome a atteint un autre résultat non moins important: c'est à dire d'avoir réuni, même si ce n'est que pour peu de temps, des spécialistes de différentes nationalités, parlant différentes langues, mais tous animés par le même désir d'atteindre, au dessus des frontières, cette unité d'intentions qui, aujourd'hui plus que jamais, représente la plus haute aspiration du genre humain. Les liens sur lesquels se base le Centre International de Liaison en sont sortis renforcés. Ce n'est qu'une petite cellule du grand tissu de la communauté internationale, mais c'est justement l'ensemble de toutes ces petites unités qui constitue à notre avis, la base la plus solide pour ce lent et dur processus destiné à conduire à l'unité spirituelle de tous les peuples.

Domenico De Gregorio

The 6th International Congress of Cinema and Television Schools

As we wish the reader to get the full meaning of the problems we are going to present, we feel it necessary to introduce our records and comments by first giving a summary and general account of the character of the International Centre of Liaison of Cinema and Television Schools — a young international organization which intends to maintain and promote contacts between all those who in any country devote themselves to the teaching of cinema techniques.

The International Centre of Liaison was created at the end of 1953 as a « Gathering » of the representatives of Cinema and Television Schools. From then on, these « gatherings » were repeated every year and one of them, for instance took place at Venice in 1956. In course of time the organization has acquired stature, owing to the greater number of member institutes and to the clearer definition of its structure, until last year, at Cannes, the participants felt the need of a statute, which was immediately drafted and approved. Under Article 1 of this document it is established that the purpose of the Centre of Liaison shall be « to coordinate the activity of the Higher Schools of Cinema and Television for the refinement of the professional knowledge and ability required by motion pictures ». The Centre has its offices in Paris. The members fall into two classes: actual members and correspondent members. The latter qualification is reserved to those institutes which have not yet attained a sufficient degree of development or maturity to deserve full membership. The meetings can be attended by « observers » from countries where cinema schools are going to be created and their planning is under study. At the yearly congress the various Schools present reports on a predetermined theme and films produced for school exercise or for final tests. In this way the participants obtain a comprehensive view of the structural and educational progress of the various institutes and at the same time share their experiences and ideas to their mutual advantage.

The Theme of the Congress

It has become an established tradition that the yearly congress of Cinema and Television Schools will take up one of the most controversial problems for study, so that in this collective work of analysis each of the participants may gain a clearer insight of the problem in its essence and solutions. In 1956, at Venice, the discussion centered on the professional utilization of the candidates who had passed their diploma at Cinema Schools; last year in Paris the theme for discussion was « The Teaching of Direction ». It was therefore natural that this year the theme proposed to the 6th Congress to be held in Rome should be the teaching of acting techniques, for this problem, in a logical sequence, comes immediately after the question of film direction, and on the other hand the Experimental Centre of Rome, acting as host to the Congress, can claim a longstanding tradition and experience in this field: in fact since its inception the Institute has adopted the principle — which however still finds strong opposition — that acting can and must find rightful recognition and acceptance by cinema schools.

Thus at a short meeting held in Paris in the offices of IDHEC, Dr. Leonardo Fioravanti, then President of the International Centre of Liaison, the General Representative of the Centre, Prof. Rémy Tessonneau and myself formulated in their final form the main theme and the three secondary themes deriving from it. We deem it advisable to give their wording in French, that is in the language in which they were originally formulated, in order to avoid even the slightest alterations that are the necessary consequence of any translation:

Main theme: L'acteur au cinéma et à la télévision.

Secondary themes: a) Grands courants nationaux de l'évolution de l'interprétation: du théâtre au cinéma et à la télévision. Conceptions actuelles. (Chaque rapporteur est invité à traiter spécialement du problème *par rapport à son pays*); b) Direction de l'acteur: caractères spécifiques comparés, au théâtre, au cinéma et à la télévision; c) Formation professionnelle du réalisateur et de l'acteur, dans leurs rapports respectifs, au cinéma et à la télévision, compte tenu des différences entre ces deux moyens d'expression.

They were the basis of the 18 reports produced at the Congress by as many delegates from the va-

Da sinistra: *Serghei Gherassimov, Don G. Williams della Syracuse University (New York) e Jerzy Toeplitz direttore della Scuola Superiore cinematografica di Lodz, fotografati durante i lavori del Congresso.*

rious schools. Total participation was of 28 representatives, including observers, from 12 countries. Their names shall be given further on.

Opening Ceremony

The Congress opened with a solemn ceremony in the morning of May 18 in the Aula Magna of the Experimental Centre in the presence of many outstanding personalities of the Italian cinema, first among them the Undersecretary for the Spectacle, Prof. Domenico Magrì. Also present were the Director General for the Spectacle, the Presidents and officials of cinema associations and agencies, a good number of teachers and students of the Experimental Centre. Many eminent personalities of the world of politics and culture, and in particular the Minister for Tourism and the Spectacle, Senator Umberto Tupini, had sent their adhesion to the congress.

After a short welcoming address by the President of the Centre, Prof. Michele Lacalamita, and a few messages given by the General Representative of the International Centre of Liaison, Prof. Rémy Tessonneau, the President of the International Centre, Dr. Leonardo Fioravanti, delivered the opening speech in which he reviewed all the problems relating to the theme proposed for discussion. His speech is reproduced in full among the reports.

Last spoke the Undersecretary for the Spectacle, Prof. Magrì, and these were his words:

« *Gentlemen, it is my pleasure to bring you the cordial welcome of the Italian Government to this meeting. I wish to express my satisfaction for the fact that the Congress takes place here in Rome, birthplace and watchtower of ancient and modern civilization, where the Experimental Centre of Cinematography has its seat: the activity of this school, allow me to say it. is followed with particular attention, with loving care and with a certain feeling of pride by all of us — and I mean all of Italians who are interested in the problems of culture and of art, by us politicians and members of the Government. With satisfaction and pleasure we see young people, also from other countries gather here at our Experimental Centre of Cinematography.*

« *The development of the International Centre of Liaison has been gradual — almost physiologic, I would say — is the kind of development characteristic of anything that is not born out of predetermined planning but is inspired or, I would even, say, dictated by real circumstances. This liaison among the schools of various countries which prepare new and fresh energies for cinema and television work made its beginning with occasional meetings; in progress of time these meetings came to be held at regular intervals; and then there arose the need for a statute which would coordinate the activity of the Centre; this is how the International Centre of Liaison has acquired a real and well-defined significance which is reflected in this Congress. In fact by this means you can profit by the experiences of the various countries, so that all the schools in any country may avail itself of these experiences and turn them, through their comparison, to mutual advantage; all this is done in the service of an art which is, I would say, characteristic of our era: it is in the service of cinema and television, which represent the most powerful means of liaison, thus of knowledge and understanding among the nations.*

« *We live in times when material distances have lost practical significance, in times when each of us in the innermost chamber of the soul feels a deep wish, a compelling urge to reduce and gradually annihilate spiritual distance as has been done for material distances. Both cinema and television have greatly contributed and can still contribute in this direction, making it possible for all men, no matter what their country or their ways of living may be, to become familiar with the ways of thinking and the ways of life of others, so that this mutual knowledge may bring mankind closer together and create the atmosphere of brotherhood which we all long for. This is why, gentlemen, I am pleased to bring my hearty welcome to this Congress and I express the sincere hope that it may prove of the greatest profit and may represent one more step forward in the field of international cinematographic art, and one more but significant step forward in the march towards universal brotherhood* ».

The Reports

In the subsequent days the participants delivered their reports which we are publishing in full. At the time of deciding on their form of presentation we were compelled to choose between a purely chronologic order, that is maintaining the sequence in which the reports were originally produced, and a systematic order according to which they would follow a logical line of development. In the intent of providing a more consistent picture of the works of the Congress, it has been decided to adopt the second solution, considering also that in the majority of cases the logical and chronological order came naturally to coincide. Thus the first report is that of Dr. Fioravanti which gives a general insight of the theme under discussion; the reports that follow deal with the historical and general aspects of acting; then follow the reports dealing with specific or didactic aspects of our problem; last come the reports dealing with the most recent form of art through images, namely television.

We are pleased to note that two of the Italian reports were presented by persons who are not directly engaged in cinematographic didactics: they are Mr. Raoul Radice, Supervising Inspector of the Academy of Dramatic Art of Rome, and Mr. Sergio Pugliese, Director of Programming at RAI-TV. This « extraordinary participation », as we might call it, goes to show the appreciation and interest which the Congress has aroused in many quarters whose activities are allied to ours.

We prefer to leave to the reader the arduous task of drawing the conclusions from this wealth of material which we are placing before him. But we do not wish to pass under silence the fact that the choise of the themes has proved to be a lucky one, considering the high level of the reports and of the subsequent discussions, though time limitations may have frustrated the wish of many participants for more exhaustive debates.

However those who will take the pain to go over the reports will immediately realize that in their whole they represent a small but abundant collection of documents on the historical development and theories of acting. The rapporteurs

have pinpointed the problems of the actor and of the various types of acting ever since the time of the « great national currents » from which developed stage and screen acting in succession. Which are the qualities an actor must possess? Which are the means by which he must refine his art ? What difference is there between the style adopted on the stage, for the screen, and recently for television? These and others are the questions to which the reader will find an answer if he is prepared to read the reports, to digest their contents and to integrate the sum and substance of each into one body of thought.

The biggest and also most important question in relation to the ultimate didactic goals of the Congress in our opinion was to establish whether there are deep and significant differences in the actor's training for the stage, for cinema and for television. We may note that Assent has been almost unanimous on this point, in the sense that all speakers have denied the existence of any deep-lying difference. The diversity of means by which the actor expresses himself is a purely external factor which in no way affects or impairs his sensibility and ability. We think that we have here a first important result which can put an end to many debates and arguments on the subject.

Other reports deal with simpler matters, for they illustrate the teaching methods adopted by each of the institutes. These methods were already largely known, but their up-to-date presentation may be of value for purposes of documentation.

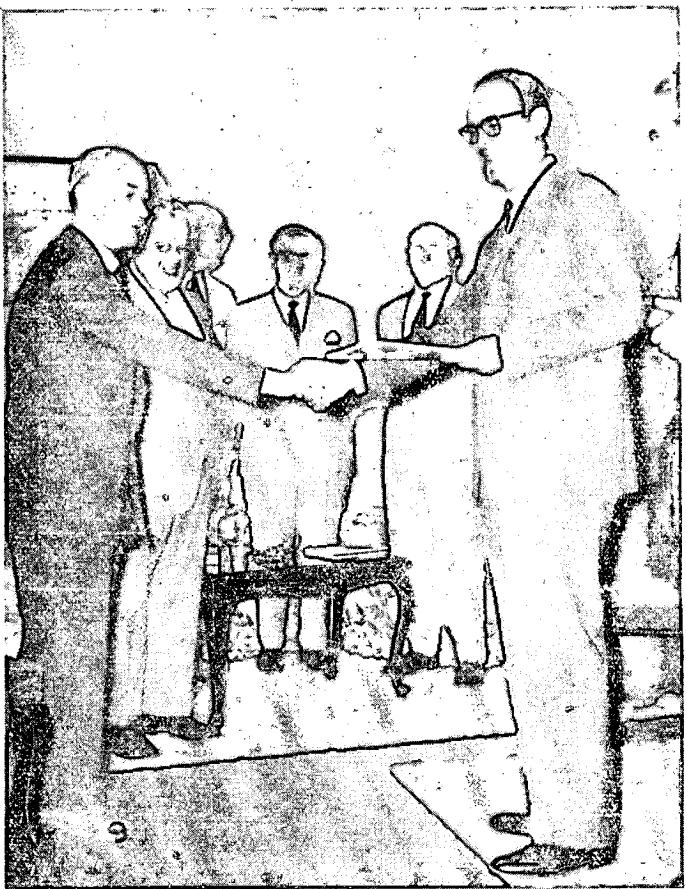
We do not wish to conclude this introduction to the reports without stressing a new and striking contribution made by our Congress, namely the analysis of television acting, which so far had not been examined with sufficient attention — and this no wonder considering thenovelty of the thing. If this small nucleus will develop into a wider study of this fascinating theme, the Rome Congress will come to represent an unforgettable starting point.

Reviews of Films

According to the tradition of the Congresses of Cinema and Television Schools, each Institute represented at the meeting must present a film prepared by the students as training exercise or for their final test, and also didactic films produced by the school itself in the intent of attempting *to teach cinema techniques through motion pictures*. The Experimental Centre has presented two films falling into this latter class: 2nd Chapter of the *Antology of the Italian Cinema*, which may be held to have didactic value for a history of motion pictures even if its utilization extends beyond the limits of teaching interests and aims; a short by the title *Notes on Colour*, in which the teacher of shooting techniques, Carlo Nebiolo, has offered a few demonstrations on the use of light and filters in colour films.

As concerns students' films, the Experimental Centre (not wishing to take up too much of the time available) has presented only two shorts: a test film by Benito Buoncristiani produced at the end of the first year at the Institute (title: *Spring Does Not Come Back*), and a film for the final test produced by Gianfranco Mingozzi (title: *The Enemy*).

IDHEC of Paris, which in structure and activity is closely related to the Experimental Centre, has presented four films of students, which show an affinity of conception and techniques between that Institute and the Italian Centre: *Le faiseur de rêves*, *Tchen Chasse*, *Les bizuts*, and *Vous n' avez rien contre la jeunesse*. As concerns Germany, the School of Potsdam-Babelsberg has presented two shorts prepared by their students: *Alkohol* and *Schwarz-weiss Sujet*.

The U.S.A., as it will appear from the report of Mr. Ted Post, in their schools have adopted the principle of « learning by doing »,

Rémy Tessonneau consegna a Michele Lacalamita una copia del libro di André Malraux « Esquisse d'une psycologie du cinéma », inviata dall'autore in dono al Centro sperimentale di cinematografia.

that is through practical realization. Therefore the films presented at the Congress were produced for commercial purposes. They are: *Color Lithography* and *Road of 100 Days*, which was produced in Greece in order to illustrate the initiative taken by a community to build their own road. Lastly School of Prague has presented a documentary produced with the assistance of the School itself on the methods used by the celebrated Trnka in his animated films.

The General Assembly

In the course of the Congress, and precisely in the afternoon of May 18, the annual Assembly of delegates from member institutes has held its meeting, as provided by the Statute. Among the various matters on which the Assembly passed a decision, we may mention: a) the adhesion of the International Centre of Liaison to the International Council of Cinema and Television. The International Centre has participated from the outset in the meetings of this agency, promoted by UNESCO as a first step towards the establishment of an International Institute of Cinema and Television, and it has now been decided that our Centre will join the Council as a member; b) Publication of a pamphlet in several languages for the purpose of illustrating the aims and activities of the International Centre of Liaison of Cinema and Television Schools and of the various Institutes having membership in it; c) Publication of an international catalogue listing all the books to be found at the member institutes; d) Publication of an international catalogue of the didactic films produced by the different schools and available at the various film libraries. These two catalogues should facilitate the exchange of didactic material between the various Institutes; e) Promotion of teacher-students exchanges between the Cinema Schools, taking account of the possibility of preparing films for the final test, as has already been in some instances; f) Utilization of television in the various countries as a way of disseminating the knowledge of the activities and aims of Cinema and Television Schools; g) The choice of Warsaw (Cinematographic School of Lods) as the seat of the next Congress in 1960.

The Assembly has then elected the new Bureau of the International Centre of Liaison, as provided by the Statute. The new officials are: President: Don G. Williams — of the Syracuse University (New York); Vice-President: Alexandre Groshev, Director of the Higher Institute of Cinematography, Moscow; Jerzy Toeplitz, Director of the Higher School of Cinematography, Lods (Poland); Treasurer: Luis Saenz de Heredia, Director of the Higher Institute of Cinematographic Studies and Experiences (Madrid). Prof. Rémy Tessonneau has maintained his post as General Representative, since his term of office is longer than for all other posts.

* * *

In closing these summary notes it comes natural to us to observe that, apart from the results of a purely cultural character which the Congress may have attained, and which we do not attempt to evaluate, it should not be forgotten that the Rome meeting has attained another aim of no lesser importance, namely of gathering, even for a short interval of time, a number of personalities coming from different countries and speaking different languages, but inspired by the common wish of realizing, beyond any territorial boundaries, a unity of aims which in these days mankind feels as its first and foremost aspiration. This has strengthened the friendly ties on which the International Centre founds its activity. It represents but a small particle in the large framework of the international community, we must admit, but it is in fact the aggregate mass of these particles that in our opinion will provide a truly sound basis for the ardous and slow progress towards universal spiritual unity.

DOMENICO DE GREGORIO

Prolusione

di LEONARDO FIORAVANTI

Eccellenza, colleghi congressisti, signore e signori,

non è mio compito, soprattutto in questo momento, accennare ai punti di vista personale sui temi posti all'ordine del giorno del nostro congresso. Sono certo che questi aspetti saranno esaminati con maggiore autorevolezza dai relatori, la maggior parte dei quali unisce a una preparazione specifica, fatta di studio e di ricerca, un'attività professionale ed una esperienza didattica spesso di risonanza internazionale. Non posso però non sottolineare quanto la questione della formazione dell'attore e il suo successivo impiego nella produzione cinematografica e televisiva stia particolarmente a cuore al Centro Sperimentale di cinematografia, anche se i compiti del nostro istituto non si esauriscono in quelli meramente didattici e tanto meno nella sola preparazione e formazione degli attori.

Il Centro Sperimentale di cinematografia sin dai suoi primi anni di vita ha cercato, sia pure attraverso ripensamenti, incertezze, ma sempre con profondità di indagine, di giungere alla creazione di un suo metodo valido a formare nel giro di un biennio attori cinematografici. Infatti, non posso non ricordare che sin dal 1938 il Centro Sperimentale di cinematografia, a cura di Luigi Chiarini e di Umberto Barbaro — quest'ultimo recentemente scomparso —, pubblicò, sotto il titolo « L'attore », una antologia critica sulle varie tecniche della recitazione, soffermandosi particolarmente, i due autori, alla ricerca degli elementi specifici che, secondo il loro punto di vista, potevano differenziare l'arte dell'attore cinematografico da quella dell'attore teatrale. Sullo stesso argomento Barbaro e Chiarini tornarono successivamente nel 1950, pubblicando « L'arte dell'attore » edito nella nostra collezione di « Bianco e Nero » opera nella quale, rivedendo in parte qualche precedente giudizio, giunsero alla distinzione dell'attore interprete, identificando in questo l'attore teatrale — il quale, per essere strettamente legato ad un testo letterario, è un po' come il grande direttore d'orchestra che interpreta una sinfonia musicale — e dell'attore creatore, configurando in quest'ultimo quello cinematografico, perchè concorre alla creazione del personaggio, dandogli in maniera indissolubile il suo volto, la sua personalità, il suo modo di comportarsi e di esprimersi.

Dal 1950 ad oggi, il Centro Sperimentale ha affrontato nuovamente l'argomento. I titolari responsabili della sezione di Recitazione hanno scritto, stu-

diato, hanno applicato i loro metodi personali, innestandoli sulle teoriche più apprezzate, tenendo conto anche delle esperienze neorealistiche del cinema italiano, che in un certo senso fecero tremare alla base tutta l'impostazione della preparazione artistica dell'attore. Nel convegno, tenutosi a Venezia nel 1956, riguardante l'inserimento degli allievi nella produzione cinematografica corrente, i relatori del Centro Sperimentale prospettarono nuovamente il problema della formazione dell'attore cinematografico, e in quell'occasione, come è naturale che avvenga in discussioni non più di ricerca scientifica e speculativa ma riguardanti casi scottanti della vita, non mancarono accenni polemici. Nel 1957, alla fine dell'anno accademico, ad iniziativa del nostro presidente prof. Lacalamita, il Consiglio direttivo dell'istituto riesaminò la impostazione della scuola per quanto attiene alla sezione di Recitazione. Dalle riunioni, cui partecipò fattivamente anche il direttore generale dello spettacolo avv. Nicola De Pirro, nacque l'attuale impostazione di base che ha come presupposto per la preparazione dell'attore lo studio della interpretazione del personaggio. Di modo che la differenziazione dell'attore cinematografico dall'attore teatrale e dall'attore televisivo — se di differenza si vuole ancora parlare — consiste esclusivamente nella conoscenza da parte dei medesimi delle possibilità, delle esigenze tecniche e dei limiti che sono propri delle anzidette tre forme di spettacolo e che condizionano quindi l'attore medesimo nel suo modo di esprimersi e di recitare. Nel maggio 1958, a Parigi, durante l'annuale congresso del Centro internazionale di collegamento tra le scuole di cinema e di televisione, esponemmo in una relazione, formulata dal dott. Orazio Costa — titolare della nostra sezione di Recitazione — il nostro metodo che, partendo dalla tradizione italiana, tiene soprattutto conto degli insegnamenti di Stanislawski, del temperamento sensitivo degli italiani e dei latini in genere, nonchè delle esigenze tipicamente cinematografiche, che richiedono nell'attore doti di fotogenia, costanza di gesto e di movimenti, nonostante la discontinuità delle riprese, capacità di entrare nel personaggio al semplice cenno del regista e fantasia rappresentativa ad alto potenziale per superare la realtà — quasi mai ricca di suggestione — del teatro di posa fatta di pareti di legno, di ponti-luce, di scale, di apparecchiature tecniche. Non crediamo di aver raggiunto l'optimum, ma da quando Diderot, col suo paradosso dell'attor comico, si occupò per primo dell'attore, cercando di portare la recitazione di quest'ultimo tra le forme dell'arte, tutti coloro che hanno affrontato questo problema hanno oscillato tra due estremi, come giustamente rileva Chiarini, e cioè tra l'attore, uomo di enorme sensibilità, e l'attore che recita a freddo in virtù di intelligenza e mestiere che gli consentono di rappresentare sentimenti e passioni che non toccano per nulla le sue facoltà sensitive. Entro questi due termini si sono dibattuti e si dibattono ancora scuole e metodi. E' certo però che forse in ognuna delle teorie esposte vi è un principio di verità. In ogni scuola si riassumono i principi estetici, filosofici, sociali e anche politici del momento storico, sicchè le vicende della interpretazione non si discostano troppo da quelle delle altre arti. Con ciò non intendo assolutamente affermare che l'arte dell'attore sia un fatto contingente, anche perchè il nostro giudizio sull'arte di grandi attori del passato

è esclusivamente basato su valutazioni dell'època, senza possibilità di poterle controllare o sottoporre a revisione. Evidentemente una accezione dell'arte dell'attore, così strettamente legata al tempo, trova oppositori e sostenitori. Ma in ogni caso non dobbiamo giungere a conclusioni negatrici di un miglioramento dell'arte dell'attore attraverso lo studio e la ricerca, perchè è proprio dal superamento, dal rinnegamento, dal ritorno e dai grandi oblii che deriva il progresso del pensiero umano, dell'uomo, dell'arte in tutte le sue molteplici esperienze. Sino a quanto una teoria, una scuola avranno una controteoria, una controscuola, noi saremo in fase di progresso; il giorno che questa contesa di valori spirituali cessasse, noi arriveremmo alla cristallizzazione del pensiero umano, e quindi alla autentica morte dello spirito.

Oggi sono poche le persone che mettono in dubbio la solidità degli insegnamenti di Stanislawski, basati sulla concentrazione, sulla immaginazione, sulla memoria effettiva, sulla capacità di impadronirsi della propria vita psichica, di modo che la creazione del personaggio sia come la concezione di un essere. Un processo naturale simile alla nascita di un uomo. Eppure vi sono attori e registi che ottengono risultati d'eccezione applicando altre teorie o affidandosi ad orientamenti istintivi che nulla hanno di razionalmente ben individuato o di precisabile. Sul piano dello stretto rigore logico pochi potrebbero mettere in discussione i precetti di Pudovkin sull'attore che crea, sull'attore che collabora col regista, sull'attore che deve conoscere tutte le fasi emotive, tutte le evoluzioni narrative, il carattere degli altri personaggi, le vicende della storia, sapere persino per quale ragione si gira quella scena o che cosa si chiede dal suo volto in primo piano. Eppure vi sono stati registi che hanno ottenuto risultati di rara bellezza, tenendo l'attore all'oscuro di tutto e servendosi soltanto della sua faccia come di un elemento per comporre il personaggio che essi avevano concepito, fatto emergere e vivere. Potremmo così continuare indicando altre teorie, o altre impostazioni, sulle quali siamo tutti d'accordo, ma contro le quali a volte stanno realizzazioni che sul piano dell'arte hanno raggiunto vette eccelse in netto contrasto con quelle che potrebbero sembrare le più pure e perfette speculazioni del pensiero. Basti ricordare il neorealismo italiano del dopoguerra.

Quasi a contraddire, direi con puntiglioso accanimento, le teorie affermate in un senso o nell'altro sulla importanza dell'attore, sensibile o no, intelligente o no, istintivo o professionista, è esplosa nell'immediato dopoguerra la corrente neorealistica del cinema italiano che — rifuggendo dai teatri di posa e portando la macchina in mezzo alle strade, nei cortili, a contatto con la vita reale — per scenografia ha preso tuguri e, se è occorso, reggie, e in quest'ambiente di realtà vera e non ricostruita ha fatto muovere da protagonisti i cosiddetti attori presi dalla strada, i quali sotto le abili mani plasmatrici di registri creatori hanno dato vita a film e a personaggi che resteranno nella storia del cinema come una delle manifestazioni più elevate ed autentiche dell'arte dell'immagine. A dire il vero, il ricorso ad attori non professionisti era stato già praticato in altre occasioni, senza che si avessero manifestazioni d'arte di così alto rilievo.

Che cosa dimostra tutto questo e che cosa dimostra il neorealismo? La

prima considerazione che potrebbe nascere spontanea è che l'attore professionista in cinema non serve, e che di conseguenza le scuole per la formazione di attori sono inutili; infine che il film è frutto soprattutto del regista, il quale si serve degli attori come di materiale plastico che egli poi forma, plasma, adatta. Ma è poi vero tutto ciò ? Se potessimo minimamente dubitare della necessità delle nostre scuole, della funzione artistica e sociale cui esse assolvono, non saremmo qui a compiere questo atto di fede nella missione che ci è stata affidata. Ciò nonostante, occorre trovare le ragioni che ancor oggi consentono, a chi rifugge il duro tirocinio degli studi severi e delle lunghe attese, di figurare sugli schermi cinematografici.

Le ragioni esistono e sono quasi sempre di natura tecnica ed anzi tecnicistica. Bisogna infatti pensare che soltanto le tecniche della ripresa cinematografica consentono l'uso di attori non professionisti; le scene possono essere più volte ripetute e più volte riprese, si può dare all'attore una voce che non è la sua, si possono provocare reazioni psichiche con accorgimenti di ogni genere, si possono apportare modifiche e adattamenti alla sceneggiatura in fase di ripresa, si può in sede di montaggio comporre il tutto con una certa armonia, togliendo, aggiungendo, qualche volta addirittura sopprimendo, dosando sempre. Eppure, nonostante questo lavoro di composizione, il cinema è legato al verosimile più del teatro. Molte convenzioni che lo spettatore accetta dinanzi al palcoscenico, le respinge invece dinanzi allo schermo. Nel film i giovani debbono essere giovani, i vecchi vecchi: non si ammettono vecchi ringiovaniti o giovani invecchiati. Per tale sua connaturale essenza, e per il fatto che ruoli molteplici non si addicono sempre allo stesso attore, il cinema ha bisogno di un numero rilevante di attori a disposizione. La mancanza a volte tra gli attori professionisti del tipo che occorre, costringe il regista a reperire tra i non professionisti il volto che gli occorre. A quel volto penserà egli — regista — a dare un'espressione, un'anima. Anche il più valente dei cosiddetti attori presi dalla strada può solo interpretare se stesso o vivere ruoli che gli sono confacenti per intensità drammatica e per atmosfera ambientale; l'attore professionista invece, se è veramente tale, ha una gamma notevole di possibilità espressive, non ripetendo mai la quotidiana realtà ma ricreandola su un piano artistico, realtà che diviene più vera proprio perchè interpretata, ricercata e obiettivizzata.

Che l'attore possa solo formarsi attraverso lo studio ed il lungo tirocinio lo dimostra il teatro, ma più che il teatro la televisione, la quale, pur esprimendosi attraverso il succedersi dell'immagine, è costretta per sua necessità a rivolgersi ad attori professionisti e soprattutto ad attori teatrali, ogni qualvolta intende creare lo spettacolo inteso in senso classico e non limitarsi a cogliere punti o aspetti particolari della vita o reazioni ed emozioni che possono anche suscitare l'interesse del pubblico, allorquando, specie nei cosiddetti telequiz, i concorrenti o gli intervistati reagiscono spontaneamente senza alcuna preparazione e senza alcuna preoccupazione di fronte all'occhio della telecamera. Per questo motivo, e per il fatto che il Centro Sperimentale intende soprattutto per l'avvenire preparare professionisti validi anche per la televisione, noi abbiamo posto la nostra attenzione a questo problema che,

se ci interessa in modo particolare come Centro Sperimentale di cinematografia, interessa tutte le scuole partecipanti al Centro di collegamento tra le scuole di cinema e di televisione.

Non possiamo però non tener conto che tra cinema e televisione i rapporti, almeno per ora, non sono di buon vicinato. Le categorie dei produttori cinematografici lamentano una certa posizione di privilegio a favore degli enti che hanno il compito di organizzare trasmissioni televisive. E tutto ciò fa sì che cinema e televisione stiano marciando ignorandosi a vicenda e forse con grave reciproco danno. Che un certo antagonismo, una certa rivalità possano essere incentivo a migliorarsi reciprocamente in una gara leale è cosa davvero commendevole e auspicabile, ma occorre che certi limiti non vengano oltrepassati.

René Clair tempo fa ebbe a dichiarare che la televisione ed il cinema non hanno alcun vantaggio a mettersi una contro l'altro. Una stretta unione servirebbe meglio i loro interessi comuni. Le parole di Clair contengono evidentemente un messaggio di pace che forse non può essere immediatamente raccolto, ma, se si tiene conto delle molte analogie artistiche e tecniche che caratterizzano alla base lo spettacolo cinematografico e quello televisivo, si vedrà che Clair non rivolge parole messianiche, ma consigli che, portati sul piano di una reale collaborazione, potrebbero giovare per un miglioramento reciproco del cinema e della televisione nelle loro manifestazioni artistiche e forse indicare la via per un superamento dei problemi economici, finanziari, di struttura che l'esplosivo espandersi della televisione ha posto all'industria cinematografica.

Ma la televisione col suo rapido espandersi in dimensioni originariamente non previste nè prevedibili ha posto anche a se stessa problemi. Problemi che sono di quadri, di continuo rinnovamento dei propri spettacoli a causa dell'interesse che il pubblico dimostra verso gli spettacoli televisivi, diventando però sempre più esigente, a mano a mano che la televisione perde la suggestione di cui ogni nuova tecnica si avvantaggia in una prima fase, problemi ancora posti dalla necessità di adattare al video le forme classiche dello spettacolo teatrale e cinematografico, rispettando per quanto è possibile l'integrità dell'opera trasmessa. A onor del vero, i responsabili delle reti televisive e numerosi studiosi hanno affrontato questi problemi, li hanno studiati, li hanno discussi in congressi e conferenze internazionali, indicando soluzioni che possono apparire momentanee, ma che già portano i segni di una qualificazione non facilmente superabile nell'avvenire immediato.

Non posso a questo riguardo non ricordare che nostri docenti ed il Consiglio direttivo del Centro Sperimentale di cinematografia hanno, i primi nel settore della ricerca scientifica ed il secondo sul piano della organizzazione interna affrontato il problema e lo studio della televisione. Mi è gradito ricordare i lavori di Angelo D'Alessandro, dal titolo « Lo spettacolo televisivo in Italia » e « Lo scenario televisivo » e l'opera di Renato May dal titolo « La civiltà delle immagini ». Le opere sopra citate, favorevolmente recensite anche all'estero, hanno certamente contribuito a chiarire molte idee, a

sollecitare iniziative ed a guidare verso gli spettacoli televisivi vecchi e nuovi autori cinematografici e teatrali.

Certamente si discuterà ancora a lungo su problemi di natura estetica e contenutistica dello spettacolo televisivo, sulla questione — che resterà per lungo tempo insolubile — se la televisione sia forma di spettacolo autonomo o se sia un derivato del cinema, se sia teatro, radio o cinema, se sia un miscuglio di questi tre elementi, e se infine non sia possibile individuare l'elemento specifico che riesca a differenziare in maniera definitiva la televisione dagli altri spettacoli. E' innegabile che la televisione al suo primo nascere è apparsa al pubblico normale, e soprattutto agli uomini di cinema, come un sottoprodotto, come una specie di surrogato del film, o al massimo come un cinema trasmesso a distanza. Ciò spiega il fatto perchè i grandi della cinematografia non si siano inizialmente interessati al problema televisivo.

Farei torto, però, al preveggente interesse che un illustre uomo di cinema, Marcel L'Herbier — cui tanto debbono la cinematografia francese e quella mondiale —, se non ricordassi quanto egli scrisse anni or sono a questo riguardo su « Combat » in una serie di articoli dal titolo « Pouvoirs de la télévision », e le cui parole mi piace qui riportare. « Non avendo inclinazione per la politica, o alcuna spiccata attitudine per l'esplorazione abissale della materia, è naturale che, preoccupato di non essere troppo in ritardo sulla nostra epoca, io mi sia recentemente orientato verso la televisione, come feci verso il cinematografo quando la sua giovinezza aprì la marcia alle innovazioni del secolo ». A questa presa di posizione, ripeto illuminata e preveggente, Marcel L'Herbier ha fatto seguire studi e una intensa attività nella televisione francese, tendente non a sminuire il valore del cinema come mezzo espressivo, ma a potenziarlo, e assegnando alla televisione il compito ed il potere di diffondere il cinematografo, di farlo conoscere anche a migliaia e forse a milioni di spettatori che in passato si erano dimostrati refrattari o che scarsa simpatia avevano dimostrato per le sale cinematografiche. Sotto questi aspetti per Marcel L'Herbier la televisione è un cinematografo al secondo grado.

Anche il Centro Sperimentale di cinematografia non vuole essere in ritardo con il tempo. Il Consiglio direttivo del nostro Istituto già due anni or sono pose allo studio il problema e, confortato dagli autorevoli consensi dei Sottosegretari Resta e Ariosto e dall'attuale Sottosegretario in carica on. Magrì, nonchè dall'appoggio del direttore generale dello spettacolo avv. De Pirro, ha potuto deliberare la istituzione di corsi specifici nel settore della televisione, che avranno inizio — io spero in collaborazione con la Rai-TV — nel prossimo anno accademico. Il Centro Sperimentale non intende rinunziare al suo compito fondamentale, che è quello che ha per oggetto il cinema; vuole invece soltanto servirsi della televisione nel duplice scopo di formare professionisti che siano validi per ambedue i settori, a seconda delle inclinazioni e delle attitudini personali, e di trarre dalla televisione quegli elementi che in una certa qual maniera potranno influire sulle sorti del cinema.

Le arti si influenzano a vicenda e, se è vero che la televisione è nata dal cinema e che inizialmente si è avvalsa soltanto dell'esperienza cinematogra-

fica, è pur vero che forse non è lontano il giorno in cui la televisione può esercitare la sua influenza sulla cinematografia, restituendo e donando, come alcuni già sostengono, vitalità, scioltezza e forme nuove. D'altra parte è già stato autorevolmente affermato che sia cosa più agevole passare dalla regia televisiva a quella cinematografica che non viceversa. L'affermazione è più una intuizione che un dato certo basato sull'esperienza. Infatti se pure è vero che qualche caso si è verificato di registi televisivi passati al cinema, ciò non dimostra la tesi. Tutto ciò potrebbe anche significare che il cinema, nonostante la televisione, nonostante le sue ricorrenti crisi, nonostante i ridimensionamenti, resta il sogno e l'aspirazione di quanti intendono e vogliono esprimersi attraverso l'immagine. La televisione nei casi anzidetti può aver servito quasi da apprendistato, può aver sollecitato la capacità inventiva del regista, ne avrà certamente sensibilizzato il potere creativo, lo avrà messo a contatto con la realtà pratica, dura, travagliata di trasformare le parole in immagini, ma non lo avrà certamente reso polivalente, sì da potersi trasferire senza alcuna esperienza e senza una conoscenza diretta del linguaggio cinematografico dallo studio televisivo al teatro di posa.

Come Centro Sperimentale noi, se in materia di cinematografia abbiamo una esperienza ultraventennale, nel settore della televisione siamo ai primi passi. Dal congresso ci attendiamo molto, ci attendiamo indicazioni, ci attendiamo suggerimenti, vogliamo servirci delle esperienze altrui e rendere tutte le altre scuole qui presenti partecipi della nostra. I temi posti all'ordine del giorno ce ne daranno, io credo, l'occasione. Le relazioni predisposte sono certamente frutto, come le nostre, di uno studio profondo, e rispecchiano sicuramente l'indirizzo didattico delle singole scuole. Dalle discussioni che seguiranno trarremo ulteriori conclusioni e metteremo al vaglio della logica e della dottrina i principi esposti e le affermazioni finali non per controbatterle, ma per renderle eventualmente nostre, nel solo intento di servire il progresso dei futuri quadri della cinematografia e della televisione, di elevare il livello didattico e culturale del nostro Istituto.

Discours d'ouverture, par Leonardo Fioravanti.

Le problème de la formation de l'acteur et de son emploi successif dans la production de cinéma et télévision intéresse particulièrement le Centre Expérimental de Cinématographie qui, dès sa naissance, a tâché à arriver à la création d'une méthode particulière valable pour la formation d'acteurs cinémographiques. Tous ceux qui se sont occupés de ce problème ont hésité entre les deux extrèmes, c'est à dire l'acteur doué d'une sensibilité très forte et immédiate et l'acteur qui joue froidement grâce à son intelligence et à son métier qui lui permettent d'exprimer des sentiments et des passions qui ne touchent absolument pas sa sensibilité. Entre ces deux cas limites les Ecoles et les méthodes continuent à hésiter. Il est cependant vrai que dans chacune des théories sus-indiquées un principe de vérité existe et que dans chaque école des principes esthétiques, philosophiques, sociaux et aussi politiques, suivant le moment historique, se résument, si bien que les principes de l'interprétation ne s'éloignent guère des autres parties. Ceux qui mettent en doute aujourd'hui l'efficacité de l'enseignement de Stanislawski, sont très peu nombreux: cependant il y a des acteurs et des metteurs en scène qui obtiennent des résultats exceptionnels soit par l'application d'autres théories, soit en se laissant guider par leur instinct. Peu de gens contestent les precepts de Poudovkine sur l'acteur-créateur en collaboration avec le réalisateur,

cependant il y a eu aussi des réalisateurs qui ont obtenu des résultats d'expression d'une rare beauté, en laissant l'acteur dans une parfaite ignorance du contexte. Comme pour contredire les théories affirmant l'un ou l'autre principe, le courant néo-réaliste du cinéma italien a fait une éclatante apparition à la fin de la IIème Guerre Mondiale, faisant penser que l'acteur professionnel ne sert pas au cinéma et que par conséquent les écoles sont inutiles aussi bien que la formation des acteurs. Cependant il faut tenir compte que l'acteur de la rue même le meilleur, ne pourra jamais interpréter que le rôle qui est le sien dans la vie, alors que l'acteur professionnel possède une gamme remarquable de possibilités d'expression et recrée sur le plan artistique la réalité quotidienne et en fait quelque chose d'encore plus vrai que la réalité même. Bien plus que le cinéma, la télévision est comme le théâtre obligée de recourir à des acteurs professionnels pour ses exigences de spectacle pris au sens classique. Les arts exercent une influence mutuelle entre eux; or s'il est vrai que la télévision est née du cinéma et qu'au début elle ne s'est appuyée que sur l'expérience cinématographique, il est aussi vrai que le jour n'est peut-être pas loin où la télévision exercera une influence sur le cinéma en lui rendant et en lui donnant, comme quelqu'un soutient déjà, de nouvelles formes et une nouvelle souplesse. Dans le conflit actuel entre le cinéma et la télévision, le Centre Expérimental désire s'insérer avec un rôle médiateur, en se servant de la télévision comme d'un instrument didactique pour l'amélioration des capacités de réalisation et d'interprétation des ses élèves, et dans le but indirect de créer des éléments préparés au point de vue professionnel, même pour la télévision.

PROLUSION, by Leonardo Fioravanti.

The problem of the actor's training and of his later use in cinema or television is keenly felt by the Italian Experimental Centre: since its inception the Institute has tried to evolve a well-grounded method of its own for the formation of cinema actors. All those who have dealt with this problem have taken two opposite sides: thus the actor may either be conceived as possessing an alert and quickly responding temperament, or as detached, relying only on his intellectual faculties and on his skill to simulate feelings and passions that find no echo in his inner self. Schools and methods are still raging their battle from these two opposite strongholds. However, it is a sure fact that each of these theories contains a germ of truth and that each school embodies the prevailing principles of the day — aesthetic as well as philosophic, social and even political — so that the conception of acting is not far apart from the conceptions dominating the other arts.

Nowadays hardly anyone questions the value of Stanislavski's teachings: yet some actors and directors obtain extraordinary results by following other theories or by letting their instinct be their guide. Few could contend against Pudovkin's doctrine on the actor-creator cooperating with the director, etc.; yet there have been directors who have attained levels of rare beauty by keeping the actor uniformed. The years immediately following the last war have seen the neorealistic movement of the Italian cinema suddenly come up front, almost in contrast with those diverging theories; this could lead one to think that the cinema has no use for the professional actor, and therefore no significance should be attached to actors' schools. On the other hand it should be noted that even the best among the « actors taken from the street » can but interpret their own selves, while professionals have a wide-ranging power of interpretation: reality is made richer by their artistic reproduction of life situations. Television must primarily fulfil the requisites of a show, in the traditional sense of the word, and is therefore compelled, like the theatre, and more than the cinema, to turn to professional actors. The arts have a mutual influence on one another, and while it is true that television is a filiation of cinema and that its first steps were made possible only by cinematographic experience, it is also true that possibly the day is not far when television will influence the cinema, to which it will offer, as is already maintained by some, greater flexibility and new patterns. The Italian Experimental Centre in the presence of this conflict between cinema and television intends to offer a mediation, by using television as an educational tool in the refinement of students' acting and directional capacities, with the indirect aim of creating professionally trained actors also for television.

Dal teatro del grande attore alla TV

(Linee di una storia della recitazione cinematografica in Italia)

di GIULIO CESARE CASTELLO

Quando il cinema come spettacolo nasce, in Italia, lungo il primo decennio del nostro secolo, il teatro appare più che mai il regno dell'attore, del « grande attore », di ottocentesca eredità. In taluni casi il « mattatore » tende a dominare solitario la scena, in altri (tipica la famosa ed esemplare compagnia diretta da Virgilio Talli, con Irma Gramatica, Calabresi, Ruggeri e via dicendo) alcuni interpreti di singolare statura si armonizzano e fondono in « complesso ». Ma è sempre l'attore l'unico e solo mediatore tra il testo e lo spettatore, pur se Talli punta su virtù di concertatore assolutamente insolite e in certa misura precorritrici. Accade anzi spesso che il « mattatore », lungi dal farsi mediatore, tenda a coartare il testo, sovrapponendo ad esso la propria personalità fulgida e prepotente. Sull'orizzonte della scena europea sono già apparsi i Meiningen e Antoine, Brahm e Appia, Stanislavskij e Reinhardt, ma non si può davvero dire che un'eco delle loro esperienze si sia fatto avvertire sui palcoscenici italiani. Gli incontri di Eleonora Duse con Lugné-Poe e con Gordon Craig rimasero fatti isolati, privi di apprezzabile influenza, testimonianza di una sensibilità d'eccezione, di uno spirito irrequietamente rivolto verso l'avvenire, pur al di fuori di una rigorosa consapevolezza del cammino da percorrere. Ho così nominato la personalità senza paragone più alta di quel teatro del « grande attore », una personalità che in sé lo assomma e al tempo stesso lo trascende: quella, appunto, della Duse, che, verso la fine del secolo, aveva avvertito l'esistenza di svincolarsi dai limiti della sua prima esperienza romantica-naturalistica, per seguire il richiamo di un ideale poetico di raffinato estetismo.

Al « grande attore » il cinema non manca, naturalmente, di fare ricorso. Non per nulla si costituisce perfino una « Film d'Arte Italiana », sulla traccia di quella omonima casa francese di produzione, la quale coltivò l'illusione di poter dare nuovo prestigio e vitalità al cinema attraverso la mobilitazione di scrittori e attori di teatro. Ma oggi altro merito non sapremmo attribuire ai film cui diedero il loro contributo attori quali Ermete Novelli ed Ermete Zacconi, Edoardo Ferravilla e tanti altri che quello di averci tramandato la loro immagine viva, di documentarci — sia pur in minima misura — certi aspetti del loro stile di attori *di teatro*. Il caso della Duse è, ancora una volta,

diverso. Quell'unico suo film, *Cenere,* che è del 1916, appartiene al periodo del lungo ritiro dell'attrice dalle scene, ed appare — nella sua intrinseca mediocrità — opera singolare, nata com'è in mezzo alla fioritura duplice del « colosso » di ambiente romano e del *mélo* di gusto « liberty ». Che la Duse — accanto a tante altre intuizioni confuse e geniali — abbia avuto anche un lampeggiante presagio delle possibilità espressive peculiari del cinema è ben possibile, potremmo dire che è certo. E tale presagio essa — ormai sottratta da tempo alla decisiva influenza di D'Annunzio — ebbe non certo nel senso di vagheggiare, come Gabriele, le «stupende frodi », ma nel senso di intravvedere, lei attrice, nuove vie di espressione per l'attore. Alla vigilia della sua esperienza cinematografica la Duse ebbe a dire: « Ahimé, ormai sono troppo vecchia. Se avessi vent'anni di meno, ricomincerei di lì, e senza dubbio arriverei ad un risultato immenso, a qualcosa come la realizzazione di un'arte assolutamente nuova. Mi sarebbe anzi tutto necessario dimenticare completamente tutto ciò che è teatro ed esprimermi nel linguaggio, ancora inesistente, del film. Occorre una forma nuova e persuasiva di poesia, una nuova espressione dell'arte umana... Il film può sviluppare la mimica ben altrimenti di quanto accade a teatro. Pensate, per esempio, al rilievo che vi può ricevere una stretta di mano furtiva, decisiva per un destino, che, sulla scena, passerebbe inosservata... ». « ...la mano denota il viso », scriverà ancora al suo partner e regista Febo Mari, subito dopo iniziato il lavoro per *Cenere.*

Ma *Cenere* — se poco ci ha consegnato dell'arte della Duse in genere — non molti elementi offre per giudicare come le vaghe intuizioni ed aspirazioni di lei, relativamente al cinema, potessero tradursi in atto. *Cenere* documenta infatti, assai più che un'arte interpretativa, una spiritualissima fotogenia, un patetico pudore e — diciamolo pure — una paralizzante paura. Di tale paura, che le impediva di prendere coscienza delle esigenze globali di una narrazione cinematografica, sono indiscutibile testimonianza le famose parole da lei scritte al Mari: «...ho visto non so quanti films, scegliendo quelli adatti al mio vero: quelli a *scorcio, per attimo,* incompleti, quasi direi a lampi, *quelli* mi parevan pari alla *realtà* che oso affrontare. Ma ieri, ferma al sole, non ho più capito la strada da farsi. E la tecnica è tutta un mistero... *Mi metta nell'ombra. Mi metta nell'ombra,* la prego... un film in pieno sole, anche se fatto per prova, come quello di ieri, non può riuscire con me. Ne son certa. Ebbene, *au premier plan* mi fa terrore... Ho visto (in certi films di Griffith), ho visto certe penombre, certi scorci che farebbero al caso mio... Mi metta, dunque, nell'ombra, mi tenga di scorcio... *Au premier plan,* verso la folla, verso la belva, rimanga lei, lei ne ha la forza... Se dovessi recitare *Cenere,* anche *allora,* pur riconoscendo l'opposta cosa che è *film* e *recita,* pure resterei nell'ombra...». Aveva studiato, dunque, i film di Griffith: ma solo « certe penombre, certi scorci » l'avevano attratta, anche se proprio dal primo piano Griffith per primo aveva ricavato arditi e potenti effetti drammatici. La Duse sapeva individuare gli errori altrui, quelli — poniamo — di certi illustri colleghi di teatro: « La maggior parte di noi è gente guastata dal teatro, abituata all'aiuto della parola... E' molto più facile di esprimere un sentimento quando abbiamo l'aiuto della parola, della voce... Il cinematografo ha bisogno di tutt'altri mezzi: ma offre

delle possibilità che il teatro non può dare». Quello che le mancava era il coraggio per tradurre compiutamente in atto tali intuizioni. Essa polemizzò anche con i produttori: «La sola cosa che m'ha angosciata là dentro fu che quei signori della Ambrosio, volevano una *riproduzione* di vita. Io ho sempre invece, cercato, *in arte, una trasposizione* di questa... Forse, vi è in quella *trasposizione* da vita ad arte, una parola, non visibile, ma pur trasparente, in quel film, per uno che sia un *iniziato* alle visioni dell'anima...». In effetti si può dire che, entro certi limiti, *Cenere* costituisca un preludio alla terza ed ultima Duse, quella dell'ascesi, della macerazione, quella «tutta anima» che rievocano le cronache teatrali degli anni 1921-24.

Forse l'interesse maggiore di quella solitaria esperienza che rimase *Cenere* è proprio questo, un interesse relativo all'evoluzione in senso spiritualistico che si stava producendo nell'attrice. Ma quando accade che si parli dell'influenza esercitata dalla Duse sulla recitazione nel cinema italiano del secondo decennio del secolo non ci si riferisce — è evidente — alla terza Duse, che stava nascendo dal segreto di un'anima tormentata, bensì alla seconda Duse, quella dannunziana ed estetizzante, una Duse che aveva chiuso il suo ciclo fin dal 1909, con il ritiro dalle scene. Che sulle attrici teatrali a lei contemporanee l'influenza della Duse sia stata durevolmente sensibile, magari in maniera esteriore, è innegabile. Ripenso ad una certa vignetta, pubblicata dal «Guerin Meschino», poco dopo la morte della Duse, e in cui sono ritratte — in pose variamente ed artificiosamente «ispirate» ed «atteggiate» — attrici come Alda Borelli e Vera Vergani, Emma Gramatica e Maria Melato. E la cui dicitura suona così: «E ciascheduna duseggiar si vede e pensa: " Sarò io la grande erede ? " ». Per quanto riguarda il cinema, il discorso sull'influenza esercitata dalla Duse va fatto con notevoli cautele. Del resto, la stessa influenza dannunziana assume aspetti ritardatari e si manifestò prevalentemente in forma generica, tanto che si potrebbe parlare forse, più propriamente, di un'influenza del dannunzianesimo, ovvero della «maniera», dell'aura languida e decadente che per alcuni decenni dopo l'apparizione del «Piacere» si diffuse nelle lettere, nelle arti e sulle scene italiane. Ma ben opportunamente Giovanni Pastrone, a proposito del suo *Cabiria,* fa riferimento ad un'altra influenza: quella della maggiore rivale della Duse, la Bernhardt, che — se condivideva con lei certi tratti propri di un'epoca, — si differenziava sensibilmente nel carattere e nello stile, e, possiamo soggiungere, nell'atteggiamento assunto di fronte al cinema. Dice dunque Pastrone: «Mi si è potuta rimproverare una mimica esagerata, una sorta di declamazione muta. Ma ricordatevi l'epoca. Era quella di Sarah Bernhardt, con le sue truccature eccessive, la sua gesticolazione magniloquente. Il suo film non sarebbe stato reputato un'opera d'arte se (come avevo utilizzato il nome di D'Annunzio) non avessi, con l'interpretazione di Italia Almirante Manzini in ispecie, pagato un tributo a Sarah Bernhardt». Si noti che Pastrone dice: «era l'epoca di Sarah Bernhardt». E non si dimentichi che di due anni anteriore a *Cabiria* è quel *La Reine Elizabeth,* che esercitò con il suo successo decisiva influenza sull'evoluzione del film spettacolare in America ed in cui la Bernhardt dominava con tutto il peso dei suoi enfatici manierismi, tanto lontani non solo

dagli schivi pudori della Duse di *Cenere,* ma anche dagli stessi estetismi della Duse dannunziana. L'influenza esercitata dal teatro sulla fioritura degli interpreti del nostro cinema « stile liberty » è innegabile, specie nei casi in cui l'attrice — come appunto l'Almirante Manzini o la Borelli — aveva dietro di sé un notevole passato di palcoscenico. Ma in altri casi tale passato era assai modesto e limitato o addirittura inesistente, onde si può parlare di una influenza del teatro indiretta, nell'ambito di un clima generale della cultura e del costume. Un clima in cui rientravano l'orgiastico decadentismo della Salomé, personaggio wildiano, che la Borelli ebbe sopra tutti caro sulle scene, e i tardi echi preraffaelliti, avvertibili nella languorosa stilizzazione borelliana.

Che Lyda Borelli sia stata un'autentica personalità è indubbio. A formare una tale personalità convergevano un prestigio fisico ed una cultura, l'una e l'altra insolite sulle scene teatrali. Ma che a siffatti *atouts* (ed a quelli propriamente interpretativi, quali si manifestavano alla ribalta) corrispondesse una vera consapevolezza delle necessità espressive del cinema è dubbio. Venne in primo piano, sullo schermo, sopra tutto il *penchant* estetizzante della donna e dell'attrice. La quale ebbe indubbiamente uno stile, la cui importanza oggi sembra tuttavia meglio riferibile alla storia del costume che a quella della recitazione cinematografica, anche se la suggestione esercitata dalle sue movenze deliranti ha potuto indurre uno storico autorevole quale il Sadoul a parlare di « gesticolazione appassionata... espressiva e forte come le danze sacre giavanesi », oltre che — più propriamente — di « enfasi delle sue contorsioni sensuali e mistiche », corrispondente esattamente « allo stile iperbolico di Henri Bataille ». Il Sadoul coglie, nella recitazione della Borelli (fatta — egli dice — di « dimenamenti forsennati, gesti smisurati, capo rigettato all'indietro, chioma bruscamente sciolta, contorsioni, stralunamenti d'occhi ») una meditata convenzione pantomimica, in deliberata polemica antirealistica, basata su un fisico statuario e su una eleganza eccentrica. Pure, già un critico a lei contemporaneo, il Romano Scotti, citato dalla Prolo, negava alla Borelli una consapevolezza delle esigenze della tecnica cinematografica, affermando: « le esagerazioni delle pose angolose, la marcata contrazione di certi muscoli, l'andatura ripetutamente ondeggiante, il sorriso che vuole ad ogni costo far ammirare la bella chiostra dei piccoli denti, costituiscono tali difetti da rendere la brava attrice del teatro una mediocre attrice cinematografica ». Mentre un letterato-cineasta, il D'Ambra, ha posto l'accento sul « borellismo », nato — come modo esteriore di essere — dalla recitazione della « diva »: « le donne del tempo andavano matte per i suoi estetici ed estatici atteggiamenti e ne copiavano come potevano meglio le flessuose contorsioni plastiche... Fu il tempo dei capelli ossigenati, degli occhi languidi, dei passi regali... e delle mani sott'il mento, a dita aperte ». « Borelleggiare » fu termine accolto perfino dal Panzini nel suo « Dizionario moderno », dove si fornisce, del termine, la seguente definizione: « lo *sdilinquire* delle femminette, prendendo a modello le pose estetiche e leziose dell'attrice bellissima Lyda Borelli ». E si precisa: « Questa (la Borelli) a sua volta derivò dalla Duse... ».

Che un certo aspetto — deteriore — della Duse fosse alle origini del

« borellismo » come fenomeno di costume è probabile, tanto più se si pensi che la Borelli fu anzi tutto attrice di teatro, e di un certo tipo di teatro. Ma, ripeto, sarebbe arrischiato attribuire alla Duse l'indiretta responsabilità di uno stile di recitazione cinematografica rapidamente deperibile e presto divenuto risibile, quello che la Borelli instaurò con il celebre *Ma l'amor mio non muore* di Mario Caserini e di cui si può additare un altro esempio — nell'ambito stavolta del cinema monumentale e « storico » — in quel *Marcantonio e Cleopatra* di Enrico Guazzoni, che è dello stesso anno 1913 e nel quale la protagonista Gianna Terribili Gonzales sviluppava la propria breve agonia, sotto l'influsso del veleno, con un convulso, grottesco balletto. Tutto ciò sia detto prescindendo dall'opinione espressa in forma polemicamente paradossale da un cineasta, il quale proprio nello stesso 1913 diede inizio alla sua lunga attività: Augusto Genina. In certe pagine di ricordi, dettate ad una giornalista, il regista affermava infatti: « Mi accorsi ben presto da cos'era nato il mito della donna fatale, la crudele creatura dal volto bianco, gli occhi sbarrati e il mento sollevato. A quell'epoca non esistevano le lampade a grande voltaggio e bisognava fotografare le attrici buttando loro la luce in faccia, dal basso verso l'alto, per illuminarle bene. Poverine: restando immobili e spalancando gli occhi non intendevano davvero assumere pose da maliarde. Volevano solo attenuare il fastidio di sostenere a lungo i primi piani e la sofferenza di sopportare la violenza delle lampade senza schermo. Da questo, e per puro caso, nasceva un atteggiamento che dava l'impressione di un immenso disprezzo per l'umanità ».

Sulla fondamentale inconsapevolezza espressiva dell'attore dell'epoca ebbe a soffermarsi anche quegli che fu compagno della Borelli in *Ma l'amor mio non muore*, Mario Bonnard, amatore in istile *liberty* tra i più qualificati ed interprete fra i più legati ad una cifra stucchevole: « A noi attori, non importava niente del soggetto. E non ci facevano neanche saper niente. Il regista ci teneva a conservare il mistero e non rivelava l'intreccio. Volta per volta spiegava l'azione... Anzi, il regista ci dava spesso ad intendere frottole. All'andamento logico della vicenda ci pensava poi lui, col montaggio... L'attore era un essere incosciente... Noi attori di allora avevamo soprattutto questa qualità: di farci notare, anche nella vita comune, come persone diverse ». Fu contro questo tipo di attore che l'implacabile Ettore Petrolini rivolse la corrosiva satira di *Gastone*, il « bell'attore fotogenico, affranto, compunto, vuoto, senza orrore di se stesso ». Bonnard, Collo, Serena, Serventi, Capozzi e tanti altri furono gli eroi di quei *mélos* floreali. Ed a Capozzi — che con Mary Cleo Tarlarini aveva formato la prima coppia « ideale » dello schermo italiano — Bonnard attribuì il merito di aver determinato una svolta decisiva nello stile di recitazione vigente nei nostri teatri di posa, una svolta la quale fece sì che la recitazione del secondo decennio del secolo (l'epoca d'oro cui il nostro discorso si è finora riferito) si differenziasse sensibilmente da quella del decennio precedente, ancora « pionieristico ». Bonnard così definisce le caratteristiche del nuovo stile in contrapposizione a quelle del vecchio: « Era il sezionamento dell'espressione in contrasto coi movimenti confusi e convulsi di prima. Forse noi esageravamo in senso opposto. Ci dice-

vano "quella donna ti deve piacere"; e allora noi lentamente volgevamo la testa, lentamente guardavamo la donna negli occhi. E poi sollevavamo una mano, piano, verso i capelli... Ma c'era una ragione: facendo così si rimaneva più a lungo sullo schermo ».

Il mutamento cui si riferisce, con disincantata autocritica, Bonnard è quello stesso illustrato nei suoi ricordi da Alberto Collo, divo ed amatore per eccellenza, incarnazione a tempo debito dello « scettico blu », di postbellica memoria, signore del *tabarin,* paradiso di voluttà. Di avergli insegnato i rudimenti del nuovo stile — secondo lui realistico — Collo dà merito al regista Baldassarre Negroni. « Ero vissuto fino a quel momento fra attori che recitavano davanti all'obiettivo con la tecnica sommaria dei mimi dei circhi equestri: i loro gesti, per risultare della massima comprensibilità, erano sempre grottescamente accentuati. Sull'eccellenza di quello « stile » avrei giurato: tranquillo e fiero, cominciai quindi a gesticolare pazzamente... A quei tempi una mano posata con veemenza sul cuore aveva l'incarico di indicarne l'accelerata palpitazione conseguente al colpo di fulmine; gli indici delle due mani accostati con sottile malizia e lo strabuzzamento d'occhi rappresentavano, a parer mio, la mimica più esplicita e geniale per fare intendere alla donna del cuore la serietà delle proprie intenzioni; un circoletto tracciato nell'aria, descriveva infine, con sufficiente chiarezza, il suggestivo profilo di un anello matrimoniale ». A questo tipo di recitazione furibondamente pantomimica, dal linguaggio gestuale esagitato ad allusivo, da Negroni definito simile a quello dei sordomuti, il regista mirava a sostituire la misura e la naturalezza della « vita reale ». Era questo in effetti il mito perseguito, lo stesso contro cui la Duse polemizzò pochi anni più tardi, rivendicando i diritti della trasposizione, cioè dela fantasia stilizzatrice. In questo senso l'evoluzione della recitazione in Italia segue le tracce dell'analogo trapasso avvenuto in Francia con il Film d'Art, trapasso da uno stile pantomimico ad uno mirante ad un realismo di ispirazione teatrale. Qualche storico, come il Paolella, attribuisce all'apporto del Film d'Art in questa direzione una chiarezza di propositi ed un peso che io ritengo eccessivi, nel nuovo stile rimanendo larghe tracce del precedente, non foss'altro per via di un ampolloso convenzionalismo assai poco realistico. Questi rilievi possono essere riferiti egualmente alla situazione italiana, fermo restando che nessuno potrebbe negare che una maturazione di mezzi espressivi, una consapevolezza di linguaggio abbia cominciato, verso il 1910, a prodursi, facendo risultare remote e primitive le grottesche convulsioni degli interpreti di quel film capostipite, che era stato *La presa di Roma* di Filoteo Alberini, del 1905.

Sintomi di evoluzione a parte, si sarebbe tentati di affermare (e sarebbe quasi certamente un arbitrio) che un film come l'insolito e modernissimo *Amor pedestre* con Marcel Fabre, del 1914, dove l'azione veniva svolta inquadrando esclusivamente ed allusivamente i piedi dei personaggi, volesse rappresentare una sorta di polemica contro gli eccessi di quel cinema isterico, descritto da Salvador Dalì, in una pagina divenuta famosa: « Ricordo quelle donne dal passo vacillante e convulso, le loro mani di naufraghe dell'amore che andavano accarezzando le pareti lungo i corridori, aggrappandosi alle tende

e alle piante, quelle donne la cui scollatura scivolava in continuazione dalle più nude spalle dello schermo, in una notte senza fine, fra cipressi e scalinate marmoree. In quell'epoca critica e turbolenta dell'erotismo, le palme e le magnolie venivano letteralmente prese a morsi, strappate coi denti da queste donne il cui aspetto fragile e pre-tubercolare non escludeva tuttavia forme audacemente modellate da una giovinezza precoce e febbricitante ». Quando scriveva queste icastiche parole, Dalì pensava alla Borelli e ad altre « donne fatali », ma pensava sopra tutto a Pina Menichelli, il cui ossequio alle mode decadenti, le cui panterine voluttuosità si alternavano tuttavia a tratti di una modernità inquieta, di una femminilità ardita e cosciente, appoggiata ad una fotogenia originale e suggestiva. La Menichellli non aveva una importante esperienza teatrale che potesse condizionarla, era più « disponibile » per il cinema di certe sue colleghe. Comunque, il suo personaggio, pur con le sue aperture « femministiche », rientrava nel disegno dominante della « donna fatale », a differenza di altre figure, più domestiche e tenere o più effervescenti, dalla colta Maria Jacobini a Leda Gys che, passata alla storia soprattutto per certo suo brio birichino, ha lasciato in *Christus* di Giulio Antamoro (dove essa ha la parte della Madonna) una singolare testimonianza di purissima fotogenia e di dolorosa compostezza. A proposito di *Christus,* vale la pena di osservare che una seria consapevolezza espressiva, un accenno di recitazione moderna è più facilmente rinvenibile, a volte, in stelle non di primissima grandezza: come appunto quell'Alberto Pasquali che, sotto la direzione di Antamoro, fu Cristo e fu frate Francesco; come Linda Pini, e via dicendo.

Tra le stelle di prima grandezza, un posto di riguardo va attribuito ad Amleto Novelli, interprete cui hanno reso omaggio un'attrice quale la Bertini, che lo definì « fortissimo e spontaneo », registi e studiosi, come a colui che riuscì fra l'altro a sretoricizzare il « romanesimo » in auge ai suoi tempi (fu, per esempio, Giulio Cesare nel film a lui dedicato da Guazzoni), calandosi nella toga con una asciutta naturalezza, che gli consentì di interpretare anche personaggi moderni. In effetti Novelli seppe sottrarsi — in linea con certe esperienze di Guazzoni — a quella retorica « in costume », che nel cinema italiano ha fatto lungamente da *pendant* a quella salottiera e floreale. Ma occorre guardarsi da sopravvalutazioni, le quali vogliano ignorare che neppure Novelli poté evitare certe concessioni al gusto ed al convenzionalismo mimico-gestuale dell'epoca. Un posto a parte — fuor dei binari obbligati dello stile *liberty* e di quello « romano », ma non senza influenza del primo, così come di certo gusto francese (più tardi egli ammirò il senso della verità nei tedeschi) — occupa quel singolare attore-personaggio che fu Emilio Ghione, il quale mirò alla definizione di uno stile realistico, in polemica con la mancanza di naturalezza, ch'egli rimproverava ai suoi colleghi italiani, di cui denunciava l'affettazione, la tendenza a recitare sempre in frack, se non altro idealmente. In pratica, Ghione fu un romantico, il quale si affidò ai suggerimenti di una fantasia inquinata dal cattivo gusto, ma che riuscì a farsi stile, pur tra continui compiacimenti manieristici, se non altro nella definizione di un personaggio autosufficiente, quello dell'apache di buon cuore Za-la-Mort, la cui forza espressiva era in gran parte basata sull'evidenza di una fotogenia *sui generis.*

Ghione rimane comunque un caso isolato, così come scarso peso in un ragionamento generale può avere il gruppo dei comici, in gran parte di provenienza francese (da André Deed a Ferdinand Guillaume a Marcel Fabre), e che comunque puntavano più che altro su una comicità d'azione, senza alcuna aspirazione a definire un personaggio con una sua compiutezza, nella scia di Max Linder. Un fenomeno particolarissimo è infine quello che riguarda Bartolomeo Pagano, detto Maciste, da quando Pastrone lo prelevò dalle banchine del porto di Genova, per affidargli la parte del buon gigante in *Cabiria*. Pastrone ha voluto più tardi far rientrare la scelta (certo inusitata, per l'epoca) di uno scaricatore di porto, per l'interpretazione di una parte di rilievo, in un suo consapevole disegno mirante ad ottenere una recitazione più spoglia ed immediata, in opposizione ai moduli convenzionali di cui nello stesso *Cabiria* erano ampie tracce. In realtà la scelta di Pagano apparve dovuta a ragioni più esteriori di rispondenza fisica al personaggio. Il quale poté continuare a vivere di vita propria, autonoma — analoga a quella di certi personaggi-tipo del cinema americano —, non già perché l'attore improvvisato fosse dotato di autentiche virtù di interprete, ma perché la sua figura ed i sentimenti elementari che gli venivano attribuiti trovavano una pronta eco nell'animo dello spettatore. Tanto che il personaggio Maciste ed i suoi epigoni ed imitatori poterono perfino isolatamente sopravvivere, lungo il terzo decennio del secolo, allo sfaldamento dell'industria italiana. Con Maciste, dunque, siamo al di qua dei limiti della recitazione, ma ci troviamo di fronte ad un fenomeno di vera e propria mitizzazione, caratteristicamente cinematografico.

E' ben noto che — a parte le anticipatrici innovazioni di Pastrone sul piano del linguaggio — il contributo più originale ed importante che il film italiano muto abbia recato alla storia del cinema va ricercato nel suo numericamente limitato filone realistico-popolaresco. L'affermazione è riferibile anche, in modo specifico, al nostro discorso. Se a *Sperduti nel buio* di Nino Martoglio recò la potenza del suo contributo drammatico e certa teatralità di sottolineature un grandissimo interprete della scena dialettale, Giovanni Grasso, in *Assunta Spina* di Gustavo Serena rifulse la schiettezza del temperamento di un'attrice che dalla scena dialettale era partita, soffermandovisi tuttavia assai brevemente. Ho nominato Francesca Bertini, la figura certo dominante fra tutti gli interpreti del nostro cinema muto. Dominante per il suo fascino mitologico, come « diva » tra le dive di quel cinema melodrammatico e floreale, tributario (specie nel suo caso) del teatro francese ottocentesco, con i suoi « cavalli di battaglia », cari ai « mostri sacri » della scena. (E tale fascino mitologico esercitò una influenza sul costume non inferiore a quella esercitata dalla rivale Borelli). Ma dominante anche per un indiscutibile talento di attrice. Se, in certi *mélos* della Bertini — tra le scorie del gusto deteriore imperante — rifulge sopra tutto la stupenda, altera fotogenia, in *Assunta Spina* essa domina grazie ad una verità realistica, che si sprigiona dall'aderenza ad una tradizione regionale che era ben nostra, ad un rifiuto degli orpelli borghesi e floreali, in favore di una vibrazione popolaresca ed intensa, di un tratto netto ed alieno da facili pose fataleggianti.

Quando l'industria cinematografica italiana subì le rovinose conseguenze

della crisi che la travagliava, la Bertini era ormai scomparsa volontariamente dalla scena. Rimasero, negli ultimi anni, le melanconiche follie dello scettico blu, poi i rigurgiti di una stanca e pletorica romanità — che diede come suo estremo frutto la giunonica opulenza di Rina De Liguoro, erede di un *cliché* fuor di moda — e infine le avventure di uomini forzuti ed acrobati. In mezzo a cui si inserivano gli exploits monelleschi di un'attrice che ben impersonava la *garçonne* cara ai tempi mutati: Carmen Boni.

E calò il silenzio inglorioso sullo schermo italiano. Quando il giorno della « rinascita » venne proclamato, la *tabula rasa* era stata fatta, e si trattava di ricominciare tutto da capo. Fu un inizio, quello, tanto dimesso e provinciale quanto turgida era la retorica dilagante nella vita del Paese. Le attrici del nuovo cinema italiano sonoro furono spesso simili a prosperose massaie rurali o a domestiche *midinettes,* e trovarono compagni a loro adatti. Si sviluppò — in mancanza di quadri artistici idonei — quello sfruttamento intensivo degli attori di teatro, che era cominciato vent'anni prima. Zacconi e Ruggeri, Emma Gramatica e Falconi, la Galli e Gandusio, Petrolini e Musco, Besozzi e la Merlini, Tofano ed altri ancora alimentarono una produzione in incremento, senza gran che preoccuparsi, il più delle volte, di adeguare la loro tecnica alle diverse esigenze del mezzo espressivo. Vi furono — s'intende — le eccezioni, d'altronde limitate: attori dalla concreta, sugosa umanità, che seppero trasferire con profitto la loro esperienza dalla scena allo schermo: Camillo Pilotto, Gino Cervi. Ma il caso più felice fu quello di Vittorio de Sica: l'incontro fra un giovane e brillante attore di teatro, legato il più delle volte, sulla scena, ad una convenzione amabilmente artificiosa di teatro borghese e digestivo, ed un regista — Mario Camerini — nemico di ogni retorica, prediligente toni sommessi, fra teneri ed ironici, fece nascere un personaggio vitale. Un personaggio riconoscibilmente italiano, di buon ragazzo rubacuori, sentimentale e scanzonato, che trovò le proprie note più autentiche in chiave di commedia piccolo-borghese o popolaresca e che — quando mancarono la guida e la discrezione di Camerini — ricadde spesso in una convenzione, sia pur piacevole, di sorridente e canora fatuità. Alla comunicativa, meridionale scioltezza, al patetico calore umano di De Sica e del suo personaggio in tono « minore » si contrappose ad un certo momento — in conformità con l'impronta dei tempi — il personaggio « in divisa », dalla militaresca bruschezza, che soltanto l'asciutto equilibrio di qualche interprete (basti citare per tutti Fosco Giachetti) poté spesso sottrarre alle peggiori insidie della retorica. Dal modulo militaresco prese le mosse verso creazioni di pittoresca fantasia o di rude sostanza umana l'attore che ha costituito il fenomeno di più durevole popolarità del cinema italiano, Amedeo Nazzari, il quale (come del resto Giachetti) si distaccò tanto presto dal teatro, da potersi foggiare uno stile suo, spiccio e spoglio, del tutto aderente alle esigenze del cinema.

Mancò, al cinema italiano del decennio 1930-40, una fioritura univoca e rigogliosa, da potersi paragonare a quella « romana » o a quella « liberty » dell'altro anteguerra, e mancò di conseguenza una altrettanto omogenea, se pur discutibile, compagine di interpreti, seguace di uno stesso stile, o di una stessa maniera. Ché di fioritura non è il caso di parlare a proposito della

dilagante e famigerata commedia, così detta dei « telefoni bianchi », o di altri consimili e sempre più abbondanti prodotti di facile smercio, in cui trovarono sfogo i menzionati signori della scena, gli ultimi eredi del teatro del grande attore, ormai al tramonto. (Giova qui osservare che scarsi o nulli furono in questo periodo i contatti fra cinema e teatro, se si eccettui il prestito o la cessione di attori al primo da parte del secondo: d'altro canto, il teatro italiano stava attraversando, in quegli anni, una sorta di crisi di crescenza. Al tramonto del grande attore di derivazione ottocentesca facevano infatti riscontro i primi tentativi di orientamento verso una nuova e più armoniosa concezione totale dello spettacolo, tentativi i quali erano compiuti guardando ad esperienze che la scena europea aveva consumato ed assimilato da gran tempo). Ad onta di ambiziosi programmi e di effettivi rinnovamenti tecnici, economici, strutturali, il cinema italiano rimase, fino agli anni di guerra, prigioniero di un suo provincialismo e di una sua casualità produttiva, di cui il settore degli attori non poté non risentire. Le condizioni in cui avveniva il frettoloso ed artificioso sviluppo di un'industria sostenuta dall'esterno e non preoccupata di formulare programmi ad ampio raggio — impedirono la creazione di una vera e propria classe di attori per il cinema. E le conseguenze di una simile lacuna si fanno ancora oggi pesantemente sentire. Nell'anno di grazia 1939, diciassettesimo dell'era fascista, una persona davvero non sospettabile, e cioè Vittorio Mussolini, scriveva in un editoriale di « Cinema »: « Attori che vengono sistematicamente doppiati seguitano ad essere considerati indispensabili: divi e dive mai visti, o meglio, troppo visti sui vari periodici illustrati, che ancora non hanno girato un metro di negativo; amichette e amici che imperversano in film di produttori compiacenti... o compiaciuti... ». Ciò non esclude naturalmente che la pianta attore abbia continuato a fiorire per proprio conto, se pur disordinatamente.

Non è il caso di fare in questa sede un inventario delle personalità in qualche misura notevoli che il cinema italiano è venuto producendo, nel campo della recitazione. Ma è pur possibile e doveroso ricordare qualche nome, oltre quelli menzionati, pur sottolineando ancora una volta l'impossibilità di individuare una traccia univoca che ci guidi. Non si può tacere l'affermazione di certi pudichi o maliziosi temperamenti di « ingenue », in linea con il cinema di stampo più « domestico » (dalla Pola alla Noris, dalla Denis alla prima Valli), e d'altri temperamenti più drammatici ed affocati (dalla Ferida a quella Clara Calamai, che doveva legare nel 1942-43, insieme a Girotti, il suo nome ad un film rivoluzionario, il quale pose le premesse per un nuovo cinema, più nostro e più vero: *Ossessione* di Luchino Visconti). Non si può tacere la singolarità di una figura come Osvaldo Valenti, caso a sè stante di attore moderno, che seppe foggiarsi uno stile per lo schermo, ricco di fantasia e di lucido e balenante intellettualismo, una caratteristica, questa, che gli vietò di accattivarsi la simpatia di vaste platee (penso, per fare un solo esempio, ad un suo interessante e poco noto *Enrico IV* pirandelliano con la regia di Giorgio Pastina, che fu tra le sue ultime creazioni). Non si può tacere il ricorso ad interpreti-tipi, a non attori, da parte di alcuni registi, un ricorso che, considerato oggi, assume valore di anticipazione, e che diede notevoli risultati di autenticità, se non in *Acciaio* del tedesco Walter Ruttmann, in *Uomini*

sul fondo di Francesco De Robertis e sopra tutto in « 1860 » di Alessandro Blasetti, probabilmente influenzato da analoghe esperienze sovietiche. Di contro a simili tentativi si pongono i primi incerti saggi di un « divismo » italiano, che andasse oltre i limiti casalinghi, nazionali, i quali apparivano, per gli attori finora citati, invalicabili.

Un caso tipico, si offre alla nostra considerazione: quello di Isa Miranda. Lontani ormai, nel tempo e nel gusto, gli esempi di una mitologia italiana, si tennero presenti, per la « costruzione » di un personaggio, inizialmente concepito come « fatale » e fondato su una suggestiva fotogenia, esempi illustri di una mitologia internazionale. E ad uno di tali esempi si vollero, programmaticamente, ispirare gli « esperti » di Hollywood, allorchè Isa Miranda — dopo aver affrontato in patria anche personaggi di un romanticismo più umano ed affabile — attraversò l'oceano. L'esempio era quello di Marlene Dietrich. E la Dietrich sternberghianamente decorativa fu ancora il modello che chiaramente si intravvedeva dietro ad un personaggio che l'attrice interpretò al suo ritorno in Italia: quello di Zazà. Con *Zazà* di Renato Castellani la Miranda arrivò ad essere pienamente quell'emblema femminile che Max Ophüls aveva intravisto, quasi dieci anni prima, ai tempi de *La signora di tutti*. Ed il cinema italiano parve aver ritrovato una figura che aveva l'*allure* di cui erano dotate le sue rappresentanti più qualificate dell'epoca *liberty*. Ma fu illusione breve. Il volgere degli avvenimenti bellici, degli anni e dei gusti dominanti trascinò rapidamente — ad onta di qualche generoso tentativo di rinnovamento e di arricchimento umano — la Miranda verso una sorta di prematuro oblio. Nè fu essa la sola a subire un simile, ingiusto destino. Perchè la nuova *tabula rasa* che contraddistinse la prodigiosa ripresa postbellica del cinema italiano si manifestò fra l'altro come un ripudio presso che totale di quanto era sopravvissuto del recente passato. E la brusca liquidazione non toccò così soltanto agli attori — e ve n'erano, come abbiamo visto, di notevoli —, legati ad un cinema militaresco o pomposo (nel corso del ventennio fascistico non era mancato un anacronistico e pompieristico tentativo di risuscitare le antiche tradizioni del cinema « romano », con *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone). Ma toccò, si può dire, in blocco agli interpreti del decennio precedente, ivi compresi autentici talenti drammatici, come Clara Calamai o come quell'Alida Valli, precoce rivelazione di un cinema provinciale e convenzionale, divenuta attrice di moderna vibrazione romantica, presto ridotta — dopo una sfortunata esperienza hollywoodiana e l'episodio nobile ed isolato di *Senso* — a sopravvivere, cercando nuovi sbocchi sulla scena di prosa o all'estero, — ad un obliato prestigio. Quello della Valli è un caso che ben si presta ad esemplificare l'incapacità congenita — che l'organizzazione produttiva italiana ha dimostrato nell'ultimo trentennio — di trarre un partito fecondo dal materiale umano disponibile, proiettando verso il futuro, con chiarezza di idee e di propositi, i propri programmi.

Pochi, assai pochi, furono dunque coloro i quali riuscirono a sopravvivere al diluvio, serbando intatto il proprio prestigio. Anzi, si può dire che il caso di Amedeo Nazzari, sorta di Clark Gable delle zone depresse, sia rimasto più unico che raro. Incrollabile, in quanto rispondente ad una autentica, elementare

esigenza del pubblico, si rivelò il mito « positivo » di questo attore di razza e di stile, che — pur avendo recato un contributo di rilievo al film neorealistico — trovò il proprio rinnovato sbocco popolare in una serie di film d'appendice, i quali, facendo appello alle masse « in profondità », riscossero incassi record e dimostrarono così come i pubblici periferici rimanessero affezionati ad una tematica feuilletonistica più forte d'ogni rivoluzione estetica e come attori in grado di assurgere a simboli di sentimenti radicali fossero in grado di sopravvivere alle rivoluzioni stesse. Casi analoghi e pur diversi furono quelli di Gino Cervi e sopra tutto di Vittorio De Sica, il quale — dopo un periodo di parziale eclisse come attore — ritrovò cospicua fortuna, non già come Nazzari proseguendo ed aggiornando (fino ad un certo punto) il proprio personaggio d'anteguerra, ma passando dal ruolo di giovane rubacuori a quello di maturo, pittoresco e, ahimè, spesso intemperante, se pur saporito, caratterista.

Alle origini di questo veemente ripudio del passato vi era stata, come ognun sa, la rivoluzione neorealistica e con essa l'esigenza bruciante di una verità più integrale, che rifiutasse ogni compromesso con l'artificio del teatro di posa e quindi anche con la mediazione di interpreti logorati dall'uso e dalle convenzioni. Fu — quella che va dal 1945 al 1952 ed oltre — l'epoca dell'attore non professionista, dell'interprete-tipo, scelto per istrada, in base ad una valutazione della sua corrispondenza somatica e di temperamento al personaggio, e poi suggestionato da registi dotati di potere « maieutico ». Il sistema, che per alcuni anni ebbe una ampiezza di applicazione senza riscontro nella storia del cinema, la quale pur non mancava di precedenti illustri in questo senso, ebbe i suoi sostenitori più pericolosamente « integralisti ». E sorsero così spiacevoli equivoci, come quando, con il proposito di arrivare ad una identificazione totale tra personaggio ed interprete, si volle costringere una sprovveduta domestica a ripetere sullo schermo una penosa vicenda con cui essa aveva fatto occupare di sé le cronache dei giornali. Ma — equivoci estetici e patetica e fatale creazione di « spostati » a parte — l'avvento dell'interprete-tipo sugli schermi fu un avvenimento fecondamente rinnovatore. Quei volti non adulterati assicurarono schiettezza alle opere della ricca fioritura neorealistica, le quali sarebbero impensabili senza *quegli* interpreti. (Basterebbe domandarsi cosa mai sarebbe potuto diventare *Ladri di biciclette,* se De Sica — per la gola di un apporto finanziario americano — si fosse lasciato indurre ad accettare un attore pur ammirevole come Cary Grant al posto dell'operaio Lamberto Maggiorani).

Non va però dimenticato che il neorealismo — se si sviluppò sopra tutto sulla base di un rifiuto dell'attore in quanto tale — nacque, con *Roma città aperta* di Roberto Rossellini, valendosi dell'apporto, ricchissimo di calore umano, di interpreti provenienti dalla nostra tradizione popolaresca, i quali — a contatto con nuove esigenze — si liberarono del loro bagaglio bozzettistico, per attingere una verità più integrale e più nuda. Così, attraverso interpretazioni come quelle di Aldo Fabrizi e di Anna Magnani, in *Roma città aperta* ed altrove, il neorealismo si ricollegava in qualche modo alle esperienze meno caduche del passato, a quella di *Assunta Spina,* per esempio, esperienza che a propria volta era sorta sul terreno ferace della nostra letteratura e del

nostro teatro dialettale. Il cinema neorealistico andò alla riscoperta delle fertili e in parte vergini risorse del Paese, espresse esuberanti umori regionali (dalla pena e dalle rivolte dei pescatori di Visconti alle estrose schermaglie della gioventù di Castellani e via dicendo). E non è un caso che parallelamente il teatro italiano, improvincialitosi ed immiseritosi dopo la scomparsa di Pirandello, sia riuscito a reintrodursi in un discorso internazionale grazie, in buona misura, ad un teatro regionale e quindi ben nostro, come quello di Eduardo De Filippo, il quale, sebbene con diseguaglianza di risultati, ha pure trasferito la sua esperienza sullo schermo.

Certo, questa riscoperta dei valori regionali e dialettali ha avuto, a lungo andare, i suoi risvolti negativi, con il dilagare di un bozzettismo campagnuolo o romanesco, presto scaduto a formula (e spesso a bassa formula), anche per quanto riguarda interpreti nei loro limiti dotati. E' evidente che ogni fenomeno, per positivo che sia, reca in se stesso i germi fatali della propria distruzione. Il movimento (se così si può definirlo) delle « maggiorate fisiche » — massima espressione di un divismo italiano, divenuto poi internazionale, lungo l'ultimo decennio —, questo movimento che rappresenta una vera e propria antitesi spettacolare ed artificiosa al neorealismo, nacque infatti, con *Riso amaro* di Giuseppe De Santis, entro il neorealismo, anche se poi si sviluppò, per sua natura e fatalmente, contro di esso, fino a contribuire pesantemente alla sua crisi. La scelta, divenuta sistema, di reginette di bellezza e simili quali interpreti fu un diverso modo di attingere le attrici dalla strada, ma non più in base ad una esigenza di verità e di corrispondenza fra personaggio ed interprete, bensì in base al proposito di creare una nuova mitologia, conforme alle caratteristiche della contemporanea « civiltà del rotocalco ». Il movimento delle maggiorate fu ed è in quanto tale, un fenomeno deteriore. Non è per desiderio di facile moralismo professionale che osservo come esso abbia grandemente intralciato la formazione in Italia di una nuova classe di attrici, come esso abbia indirettamente danneggiato la carriera delle più dotate interpreti del nostro cinema. Ciò non toglie che talvolta proprio dai ranghi delle « maggiorate » o comunque delle reginette sia venuto qualificandosi qualche nuovo talento di attrice. Così è accaduto per la capostipite del movimento, la maggiorata avanti lettera Silvana Mangano, che — ripudiando o comunque mortificando il proprio rigoglio fisico — è venuta, pur con una certa freddezza ed apatia, rivelando doti di moderna e perfino spirituale finezza. Analogamente a lei, tutte le più intelligenti e le più diligenti fra le nuove beltà italiane hanno progressivamente mirato a maturarsi dal punto di vista espressivo, facendo un uso più discreto della propria avvenenza fisica, da Eleonora Rossi Drago a Sophia Loren, da tempo non più appartenente al cinema italiano, a quella ormai inattiva Lucia Bosè che — « inventata » come emblema femminile elegantemente borghese e frigido da Michelangelo Antonioni in *Cronaca di un amore* (sulla traccia di modelli illustri come la mirabile Louise Brooks) — aveva finito per attingere un insospettato calore drammatico popolaresco ne *Gli sbandati* di Francesco Maselli. La più tipica rappresentante del modulo rigoglioso di bellezza all'italiana (con cui una Bosè faceva contrasto) fu e rimane Gina Lollobrigida. E non è un caso che la più accettabile tra

le modeste corde interpretative di questa attrice universalmente popolare si sia rivelata quella che — pur su basi bozzettistiche — faceva appello alle tradizioni regionali, le quali da noi non hanno cessato di confermare la loro vitalità, ad onta della compressione subita ad opera del fascismo.

Le stesse tradizioni — se non si vuol addirittura risalire a quella insigne, ed anche troppo spesso chiamata in causa, della Commedia dell'Arte — si trovano alle origini della rinnovata fioritura dei nostri attori comici, di formazione rivistaiola ed avanspettacolare, da Aldo Fabrizi a Nino Taranto, da Renato Rascel a Walter Chiari allo straordinario Totò, i quali hanno tutti compiuto e con risultati sporadici, ma quanto mai probanti — uno sforzo di affinamento, fuoriuscendo dai limiti angusti della macchietta, per giungere alla costruzione di personaggi a tutto tondo, percorsi da una vena, per lo più patetica, di umanità. Ma purtroppo scarsa è stata — salvo alcune eccezioni — la fantasia di chi ha impiegato il loro talento, scarso è stato sopra tutto il credito fatto ad un pubblico, cui ci si ostina ad offrire, di quegli attori, il volto più ovvio e più grossolano. Così, dalle loro file, un solo autentico personaggio è nato, anch'esso troppo spesso sospinto verso soluzioni di facile buffoneria: il personaggio aggressivamente romanesco di Alberto Sordi, in cui rivivono deformati alcuni vistosi connotati di un tipo riconoscibilmente italiano.

Ricco di bellezze femminili che quasi sempre si appagano di se stesse e di comici dediti per lo più a coltivare farse da caserma, il nostro cinema — vittima della già rilevata imprevidenza organizzativa e della mancanza di una vera coscienza come industria e come spettacolo — è paurosamente deficitario in quelli che, adottando un gergo teatrale, dovremmo definire i «ruoli» tradizionali di responsabilità: i ruoli del primo attore e della prima attrice. Respinte ai margini del cinema quotidianamente attivo le attrici già affermatesi nell'anteguerra, così come quel duttile temperamento che è Lea Padovani e perfino quella esplosiva forza della natura che è la Magnani (che essa conservi intatta la propria tragica potenza ha or ora dimostrato *Nella città l'inferno* di Castellani), le prime attrici del cinema italiano sono da anni le «maggiorate», indipendentemente dal loro talento. Il fenomeno, con aspetti un po' diversi, si è ripetuto per i primi attori, ruolo di cui il nostro cinema — come il nostro teatro degli ultimi decenni — fatica a coprire le esigenze. Accanto ad attori di una generazione cinematografica precedente, come Massimo Girotti o Massimo Serato, solo di rado impiegati — specie il secondo, che pur è il più dotato — secondo le loro disposizioni di interpreti modernamente orientati, si è messo in luce qualche attore di provenienza teatrale, il che costituisce già un progresso rispetto alla situazione nel settore femminile, il cinema essendo rimasto da tempo indifferente alle risorse delle signore della nostra scena di prosa. I nomi che soccorrono sono quelli di Gabriele Ferzetti, e sopra tutto Marcello Mastrojanni. Mastrojanni costituisce un caso isolato, nel cinema italiano del dopoguerra, di cui appare il prodotto più maturo, nel senso di un vero e proprio, serio e riflessivo, professionismo. Egli appartiene — si sarebbe tentati di dire — alla razza di quegli attori (ve ne sono di splendidi, specie americani), i quali avendo raggiunto una sem-

plificazione assoluta dei propri mezzi espressivi, hanno il potere di farsi credere, qualsiasi cosa possano dire. Abbiamo visto pochi mesi fa Mastrojanni tenere da solo a galla la non pesante barca di un film pretenzioso e « fasullo » come *Un ettaro di cielo* di Aglauco Casadio, grazie a questa sua discorsiva vena di umanità. Anche Mastrojanni — come gli attori americani cui alludevo poc'anzi — ha in fondo definito un personaggio suo, che i produttori hanno immancabilmente tendenza a fargli ripetere, con infinite variazioni sul tema La probità dell'attore è valsa a salvarlo finora dal pericolo della « cifra »; e d'altronde le esperienze teatrali di Mastrojanni sono tali da autorizzarci a supporre in lui una maggiore ricchezza di gamma, anche come attore cinematografico. Ma che — caso Mastrojanni nonostante — i rapporti tra teatro e cinema italiano siano di natura equivoca, quando esistono, è dimostrato dal ben singolare caso Vittorio Gassman. Esempio quasi unico, questi, di un vero e proprio divismo teatrale nel nostro Paese, il quale ha impiegato quindici anni per venire « scoperto » dal cinema che — dopo essersi sterilmente ostinato ad imprigionarlo in una ghignosa maschera di *villain* — ha finalmente l'anno scorso trovato una maschera che assai meglio gli conveniva e che si è rivelata di una impensata comunicativa: quella umoresca e dialettale di un bullo balbuziente e velleitario.

Che il neorealismo abbia provocato diffidenze legittime nei confronti della convenzione del teatro, come di ogni altra, è un fatto. Ma che il rapporto fra le due forme di spettacolo sia in Italia (con l'eccezione, poniamo, di un regista come Visconti) mal impostato è pure innegabile. Torneremo tra poco sull'argomento. Ma la denuncia dei malvezzi e degli errori che stanno alla base dell'attuale situazione di carenza nel campo degli attori potrebbe farsi lunga. Si pensi a quanto accade nel settore dei caratteristi, tradizionalmente ricco da noi. (*La sfida* di Franco Rosi ne ha fornito recente riconferma), ma dove accade che vi siano ottimi elementi troppo raramente e pigramente impiegati ed altri convulsamente sfruttati in senso macchiettistico, fino a doverli considerare come irreparabilmente e prematuramente « spremuti ». La stessa fretta, la stessa imprevidenza, la stessa mancanza di fantasia è riscontrabile in un settore anch'esso tutt'altro che povero di elementi: quello delle giovanissime, delle « ingenue », nelle quali nessuno si preoccupa di coltivare amorevolmente le possibili prime attrici di domani, limitandosi a bruciare a ritmo accelerato certe delicate apparenze legate al fiorire dell'età. Sarebbe possibile stabilire un elenco eloquente di talenti in embrione, che sono stati anzi tempo sperperati (naturalmente con la complicità delle stesse interessate, vittime del clima di artificiosa euforia e di improvvisazione che respirano).

Vecchia cancrena del nostro cinema è quella del doppiaggio, che già esisteva e veniva lamentata nell'anteguerra, quando pur non era estesa come adesso (basti pensare che Assia Noris recitò per tutta la sua carriera con quella sua curiosa ed accentuata inflessione esotica, che contrastava con ogni buona norma di recitazione italiana, ma che pur finì per entrare a far parte integrante del suo aggraziato *charme* di ingenua maliziosa). Hanno contribuito ad estendere questa assurda prassi dapprima il ricorso agli interpreti non professionisti, peraltro giustificato da una particolare poetica; poi la fioritura delle mag-

giorate e il dilagare di elementi stranieri, più o meno qualificati (il caso Ingrid Bergman rimase isolato e legato al discorso creativo di un solo regista, in virtù del quale alcune spiritualissime interpretazioni dell'attrice appartengono alla storia del cinema italiano). Oggi il doppiaggio è una lebbra che il cinema italiano non riesce più a scrostarsi di dosso, ed accade — per questa o quella circostanza — che, essendo mancata la registrazione del sonoro in presa diretta, anche interpreti dotati di una tecnica provveduta finiscano per lasciar sostituire la propria voce. Soltanto il doppiaggio ha permesso di puntare « al buio » ingenti sforzi di lancio su personalità prive di ogni esperienza. Proprio una casa di recente affermazione e di insolita serietà nei programmi, quale la Vides, ha concentrato i propri sforzi pubblicitari su una adolescente e prorompente beltà come Rosanna Schiaffino senz'altra garanzia che una generica fotogenicità. Ed è ben conforme ai tempi il fatto che la neo-attrice (o chi per lei) abbia rifiutato qualsiasi tirocinio, pretendendo un esordio con ogni responsabilità e con ogni onore. Che il doppiaggio — pur a volte inevitabile e magari per eccezione provvidenziale — sia un assurdo è stato dimostrato paradossalmente dal caso di Pietro Germi che, risultato attore fastidioso nel *Ferroviere,* dove si era fatto doppiare da un forbito attore di teatro, è apparso ricco di non adulterata autenticità nell'*Uomo di paglia,* dove si è presentato con il bagaglio della sua sgangherata dizione. Giova soggiungere ancora che ad accrescere la confusione dei valori hanno contribuito pure gli stranieri, i quali hanno creduto di scoprire un nuovo Chaplin in gonnella in un'attrice come Giulietta Masina dalla maschera interessante, ma limitata nel giuoco mimico, che tende alla leziosità, ed incapace di reggere un personaggio che non sia monocorde. (Analoghe considerazioni si potrebbero fare a proposito di Raf Vallone.)

Se si guarda in prospettiva la storia postbellica del cinema italiano sotto il profilo della recitazione, ci si accorge che — eccezion fatta per il fiorire di qualche isolata e talvolta prepotente individualità, da Anna Magnani ad Alberto Sordi a Marcello Mastrojanni — il fenomeno dominante rimane quello degli attori occasionali, rimasti legati per lo più alla loro *unica* occasione, anche quando essi hanno pateticamente tentato di resistere sotto la luce dei riflettori. (S'intende che parlo di fenomeno dominante e significante da un punto di vista di coerente espressione d'arte, chè se si guarda all'industria ed allo spettacolo il fenomeno corrispondente ed opposto delle reginette di bellezza assume peso schiacciante). Ora, come ho già osservato, è un fatto che gli interpreti occasionali, strumenti essenziali di un modo di esprimersi che ha assunto carattere di rivoluzione estetica, hanno rappresentato un fenomeno di rottura con il passato, il quale — essendo compiuto in se stesso — non poteva per sua natura porre alcuna premessa per l'avvenire. Noi dobbiamo respingere con energia le accuse stolidamente « sindacalistiche » mosse da attori (spesse volte più o meno falliti) al neorealismo ed ai suoi esponenti, solo perchè hanno ripetuto di poter e dover fare a meno, in molti casi, del contributo di interpreti professionisti. Dobbiamo anzi constatare che l'inserimento degli attori-tipi ha contribuito in misura determinante al rinnovamento di una cinematografia uscita dalla guerra con l'urgenza di una radicale palingenesi, di una cinema-

tografia, per di più, congenitamente povera di materiale umano. Ma non si può negare che il frequente ricorso ad interpreti presi dalla vita o dialettali (attori di varietà, rivista, eccetera) da un lato, la carenza o l'inadattabilità di molti attori di prosa dall'altro, abbiano procrastinato la risoluzione del problema della creazione di una classe di attori in pieno possesso del mestiere, quale è posseduto anche dai più « medi » fra gli attori americani. La generalizzazione del metodo del doppiaggio, giustificabile in via eccezionale nel caso di particolarissimi film legati alla presenza di tipi insostituibili, conduce ad uno stato di confusione e di equivoco, nel quale le gerarchie dei valori vengono fatalmente e pericolosamente falsate, con ipocrita complicità per le ambizioni sbagliate.

Riconosciuta, entro certi limiti, la responsabilità che, di una situazione, può essere attribuita all'estetica che ha dominato il cinema italiano dell'immediato dopoguerra, non vanno taciute le pesanti responsabilità di produttori e registi, cui del resto ho già accennato. I primi, alieni dallo stabilire preveggenti piani di lavoro e dal creare entro i loro organismi industriali vivai di attori da allevare con metodo rigoroso e senza perniciose impazienze, senza « lanci » prematuri ed irresponsabili. I secondi — i registi — ormai propensi — anche fuor di un'estetica neorealistica — a compiere le loro scelte sulla base di una estrosa intuizione del momento, e con il criterio di una preferenza — quando si cerchi un elemento inedito — per gente priva d'ogni contatto non professionale. Oggi — è pur doveroso dirlo proprio in questa sede — è più facile che la propizia occasione per un esordio — magari importante — nel cinema capiti ad un giovane, spesso inopinatamente per lui, su di una spiaggia o all'uscita del liceo, piuttosto che come conseguenza di una cosciente preparazione professionale in questa scuola, che è unica ed aiutata dallo Stato, lo stesso Stato cui l'industria cinematografica chiede i provvedimenti per la propria sopravvivenza. Giuocano, per determinare una tale situazione, elementi disparati: dal desiderio irresistibile del regista italiano di poter plasmare a proprio piacimento elementi vergini in senso assoluto al burbanzoso culto dell'ignoranza, che predomina in tante sfere del nostro cinema. Quel culto il quale fa sì che, come accade in certo giornalismo *routinier,* chi ha studiato venga osservato con occhio diffidente, così, per principio, o — nel caso migliore — perché si teme che lo studio raggeli l'istinto. Che nessuno o quasi dei produttori e dei registi italiani senta il dovere di documentarsi periodicamente sulle caratteristiche ed il livello degli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia, che a questi si apra il più delle volte — e non nei casi più amari — una ingloriosa carriera di generico, costretto a vegetare mendicando le occasioni di lavoro, è né più né meno che immorale. Bisogna pur osservare che la per altro verso deprecabile struttura « totalitaria » del cinema prebellico aveva meglio favorito l'immissione degli ex allievi nella produzione: e non è credibile che la diversità della situazione sia legata ad un decisivo e regolare scadimento del materiale umano.

Qualcuno potrebbe domandarsi se ciò sia dovuto al fatto che non si è mai puntato sulla elaborazione di un metodo e di uno stile peculiari al Centro Sperimentale (mentre in qualche modo si è potuto individuare uno stile « Ac-

cademia d'Arte Drammatica », per quanto riguarda la preparazione professionale per la scena di prosa). Personalmente, non lo credo. D'altro canto, non è compito di una scuola che è unica nel suo campo (i vari *workshops* privati fioriti negli ultimi anni, non hanno dato finora segno apprezzabile della loro esistenza) quello di legare gli allievi ad un metodo preciso e programmatico, di tendenza, quale quello che caratterizza l'Actors' Studio newyorkese, il quale ha d'altronde caratteristiche diverse, essendo una scuola di perfezionamento per attori e non una scuola di formazione professionale. Una scuola come questa ha il dovere di fornire un terreno di preparazione professionale di base, di determinare negli allievi una « disponibilità » quanto più ampia possibile. (Caso mai, essa potrebbe e dovrebbe — prendendo atto delle consuetudini invalse nel nostro cinema — creare una sezione speciale di perfezionamento per quei giovani i quali sono diventati attori senza aver prima goduto di uno specifico tirocinio formativo.) A parte quelle che sono le obiettive difficoltà che ostano all'insegnamento della recitazione, in un Paese dove ha per secoli dominato l'attore di istinto e molto spesso incolto, e dove in genere l'attore di prestigio o non ha il tempo o non ha la voglia o non ha la capacità didattica per dedicarsi a questo genere di missione, a parte ciò è evidente che non ci si può aspettare la nascita di un metodo specifico e di tendenza nell'ambito di un cinema affidato, come abbiamo visto, ad *exploits* individuali, poiché né gli interpreti occasionali né le « maggiorate » possono ritenersi depositari di uno stile di recitazione (caso mai, per i primi, si tratta di uno stile di creazione e suggestione praticato dai registi). Ed infine è evidente che non vi è posto per una specializzazione stilistica — con tutti i pregi ed anche con i manierismi tipici del « Metodo » newyorkese, derivante da un aggiornamento dei principi di Stanislavskij — là dove non esiste una vera e propria classe di attori, vasta e duttile, quale esiste a Hollywood, in un fecondo rapporto con la scena di Broadway.

Ho già rilevato la sostanziale frattura, esistente da sempre in Italia, fra cinema e teatro, frattura che non è certo smentita dal ricorso che lo schermo nazionale ha sempre fatto ai più illustri esponenti della scena, i quali ben raramente hanno compiuto tuttavia uno sforzo per adeguare il loro stile ad esigenze diverse (in molti casi, anzi, i contatti sono stati sporadici e sotto ogni riguardo infelici, quando non addirittura inesistenti; negli altri casi, si è trattato di pura e semplice « registrazione » di moduli scenici; le poche eccezioni non mutano la sostanza del discorso). Il dopoguerra ha segnato, per il teatro italiano, l'avvento definitivo e presso ché universale della regia, e con essa di una concezione matura ed aggiornata dello spettacolo, inteso come armonia di elementi convergenti verso un'unica finalità; ed insieme l'avvento progressivo di un nuovo tipo di attore, più colto, più razionale, più disposto ad un lavoro di *équipe,* specie sulle scene stabili, altra conquista postbellica. Di tutto ciò ben scarsa eco è giunta sugli schermi, il che potrebbe apparire giusto e magari benefico, per una cinematografia dotata di suoi validi quadri, formatisi in piena autonomia. Non già per una cinematografia che, quando debba prescindere dagli interpreti occasionali, si trova ad ogni passo con « ruoli » scoperti e deve ricorrere — coproduzioni aiutando — ad interpreti provenienti da paesi dove i rapporti fra teatro e cinema si svolgono su basi diverse.

Alle origini di questa frattura vi è, in fondo, il secolare distacco esistente in Italia fra lingua parlata e lingua scritta, la *querelle* relativa al quale appartiene da tempo alla storia della letteratura e del teatro italiano. Il nostro teatro ha per lungo tempo atteso il rinnovatore che tentasse l'innesto del dialetto sulla lingua, che fu gran merito di Giovanni Verga nel campo della prosa narrativa. Si è molto parlato e dibattuto su questa necessità vitale, ma ancor oggi tentativi come « Romagnola » di Luigi Squarzina ed altri non costituiscono che parziali o confusi avvii in una direzione che potrebbe essere quella giusta, di un teatro che possa tornare ad essere spettacolo popolare. Il cinema, mezzo espressivo per sua natura più immediatamente legato alla realtà, dopo esser stato per decenni dominato, in Italia, da convenzioni d'ogni sorta (con le poche eccezioni che abbiamo ricordato), ha cercato nel dopoguerra di risolvere per proprio conto il problema ricorrendo al dialetto, e si è così a suo modo ricollegato con la tradizione maestra della scena regionale. E' un fatto che — ad onta di certi stimolanti ed isolati esperimenti in tutt'altra direzione, tentati da registi colti come Visconti, come Antonioni — nessun dialogo italiano ha avuto l'accento di verità di quelli che erano intrisi di umore dialettale. La medesima maggior convinzione e spontaneità si avverte negli attori che quei dialoghi pronunziano. La stessa Lollobrigida, la stessa Loren — quand'era in Italia — hanno trovato nella schiettezza della parlata dialettale un appoggio per la loro immaturità di interpreti. Esiste una matrice di attori regionali che è praticamente inesauribile: non sentirete quasi mai un attore stonato in una compagnia veneta, napoletana, siciliana; neppure tra i più modesti generici. Vi sono casi in cui questo ritrovamento di talune tradizioni teatrali da parte del miglior cinema italiano (perché di quello, e non di certi cascami farsaioli stiamo parlando) ha trovato un ufficiale suggello: come quando Titina De Filippo ha curato la stesura napoletana degli straordinari dialoghi di *Due soldi di speranza* di Renato Castellani, originariamente redatti trascrivendo le non preordinate espressioni di una meno comprensibile parlata del contado campano. Mi sto riferendo, ripeto, a problemi secolari, da cui il cinema è stato influenzato (né poteva non esserlo), ma di cui esso non affretta né può affrettare la soluzione. (Il verghianesimo de *La terra trema* di Luchino Visconti era meglio rinvenibile nella versione originale, effettuata in presa diretta ed in stretto dialetto siciliano, che non in quella rimaneggiata ai fini di una maggior comprensibilità, con il dialogo recitato in un italiano sicilianizzante, di comodo. Proprio le esigenze di realismo integrale postulate dal cinema — una volta che esso si sia orientato in una certa direzione — rendono assai difficile una soluzione di tipo verghiano, quella « integralistica » risultando d'altronde pericolosa ai fini spettacolari.)

La svolta del mezzo secolo ha portato l'avvento di un nuovo tipo di spettacolo, quello televisivo, e con esso nuovi problemi relativi anche alla recitazione. Credo sia prematuro voler cercare di definire un'estetica specifica della televisione, il cui linguaggio è per adesso in fase sperimentale ed appare ampiamente tributario nei confronti delle altre forme di espressione spettacolare. La potenza divulgativa della TV e la capacità ch'essa dimostra di espandere

o rinverdire la popolarità di questo o quell'attore teatrale non sono argomenti che riguardino da vicino il nostro discorso. Si può piuttosto rilevare come l'esperienza di un mezzo più intimo quale quello televisivo possa costringere l'attore di teatro ad un processo di interiorizzazione del proprio stile, di rinuncia a certe sottolineature tipiche del teatro, agevolando quindi un suo successivo adattamento alla tecnica del cinema, il cui occhio denunzia spietatamente lenocini e manierismi. L'influenza diretta della TV sul cinema è apparsa finora limitata ad una certa reviviscenza di interessi intimistici (vedi film sul tipo di *Marty*), con relativa de-*glamourizzazione* degli interpreti, scelti secondo criteri più realistici e avviati verso un tipo di recitazione più dimessa. Ma questo rilievo riguarda per ora soltanto una determinata corrente del cinema americano. Per quanto riguarda l'esperienza italiana, si può sottolineare di fatto che la TV ha favorito lo stabilirsi, in qualche caso isolato, di un rapporto più diretto e confidenziale tra attore e pubblico. Non parlo — s'intende — di fenomeni di improvvisazione divistica di nuovo tipo, tra i quali quello di Mike Bongiorno è il più cospicuo (nei suoi riflessi sulla psicologia collettiva). Parlo, per esempio, di quanto è accaduto ad un giovane ed eccellente attore di teatro — modernamente orientato —, come Giorgio Albertazzi, che, dopo aver tentato il cinema con risultati poco probanti, ha, con la TV, raggiunto una eccezionale popolarità, essendo riuscito a stabilire con l'immenso ed invisibile pubblico un tipo di rapporto affabilmente « colloquiale », mediante la lettura di una serie di novelle. La televisione gli ha così consentito di comunicare con un più vasto pubblico, diversamente dal cinema. Questa sua conquista non ha avuto — almeno finora — alcuna ripercussione agli effetti di una sua carriera cinematografica, ma ha sensibilmente influenzato il suo orientamento di attore teatrale. Con acuta intelligenza, Albertazzi ha infatti cercato di ristabilire tra scena e platea lo stesso tipo di rapporto fatto nascere attraverso il *video,* rivolgendo spesso le sue preferenze verso personaggi tali da poter intavolare un discorso diretto con lo spettatore, dal protagonista del « Seduttore » di Diego Fabbri a quello dell'« Uovo » di Félicien Marceau. In questi spettacoli il monologo tendeva a diventare dialogo potenziale, grazie all'abilità cordiale con cui l'attore riusciva ad immettere lo spettatore nella propria intimità di personaggio, a stabilire con esso un rapporto, appunto, di confidenza. In questo caso si può davvero dire che la televisione abbia esercitato un'influenza sull'evoluzione di un attore di teatro. Un caso diverso, in cui una individualità prepotente ha recato fermenti innovatori entro un organismo in via di precoce mummificazione come quello televisivo, subendo a propria volta lo stimolo del nuovo mezzo, è quello di Vittorio Gassman e del suo « Mattatore ». In questa rubrica, pur così diseguale e talvolta caotica, Gassman è riuscito ad infrangere certi schemi, a dare ad uno spettacolo qualcosa di quell'imprevedibilità e di quell'immediatezza che costituiscono la forza ed il fascino delle cronache televisive. Grazie ad un innesto dell'improvvisazione, più o meno autentica che fosse, sulla premeditazione, sono diventati spettacolo anche la ricerca e l'accensione di una sigaretta, la richiesta di una bevanda per dissetarsi, una papera o un momento di stanchezza o d'amnesia, una battuta aggressiva venuta sulle labbra « a caldo ».

Se vi piace, possiamo parlare di Commedia dell'Arte, o più propriamente di quei diritti dell'istinto, che nell'attore italiano — anche il più raziocinante e colto — non tardano a farsi valere, e che predominano nell'attore dialettale, di cui poc'anzi tessevo l'elogio, che meritano la sua spontaneità, il suo senso innato del ritmo, del tempo scenico, della concentrazione. Sono questi diritti dell'istinto che hanno prevalso nel cinema neorealistico italiano, dove ha trionfato la congenita carica d'attore che l'individuo italiano medio reca in sé. Poiché — se è vero che *totus mundus agit histrionem* — il detto assume una più integrale verità qualosa sia riferito al nostro Paese. E torna alla mente un'uscita paradossale (ma non troppo) di Orson Welles, il quale, in una sua commedia, l'ha messa in bocca ad un personaggio di produttore hollywoodiano: « ... l'Italia — come diceva non so più chi — è una nazione di attori, i meno buoni tra i quali sono i professionisti ».

In fondo, questo crudele e saporito paradosso può suggellare il nostro discorso, riassumendo gli equivoci e le carenze che affliggono il nostro cinema, per quanto riguarda propriamente il problema degli attori. Certo, chiusa ormai l'epoca espansionistica del neorealismo, della sua poetica e della sua prassi, si avverte la mancanza di un coerente orientamento, di un metodo di base, di un'unità di intendimenti, di un linguaggio comune (mi riferisco ad un atteggiamento professionale generico, senza pregiudizio per la possibilità di fioritura dei più diversi indirizzi). Perché è evidente che un conto sono i prodigi dell'istinto ed un altro è capricciosa tendenza ad improvvisare, a « rimediare », a barare che troppi produttori applicano alla loro « politica » degli attori. Una politica, per compensare i perniciosi effetti della quale è pur necessario fare assegnamento sulle risorse naturali e spontanee di un Paese, dove la pianta attore cresce ad ogni passo, anche se spesso allo stato selvatico.

Du théâtre du grand acteur à la télévision, par Giulio Cesare Castello.

Après avoir esquissé un tableau synthétique de la situation du théâtre italien au début de notre siècle — théâtre dominé par le « grand acteur » — l'auteur s'arrête à illustrer les limites de la contribution apportée par les acteurs de théâtre au nouvel art du cinéma. Tout particulièrement il s'arrête sur les intuitions d'Eleonora Duse, relatives au cinéma comme moyen d'expression et sur ses réactions — de pudeur et de peur — face à ce moyen auquel elle s'approcha une seule fois pour Cenere *(Cendre). L'auteur trace ensuite un panorama du jeu dans le cinéma muet italien, en discutant la portée de l'influence exercée, plus que par Eleonora Duse, par le style de D'Annunzio, sur les interprètes de « style liberty ». Une attention particulière est consacrée à la personnalité de Lyda Borelli et à la mode à laquelle elle donna naissance. A cette mode correspond celle qui avait été créée par Francesca Bertini, actrice qui, cependant, n'est pas restée dans les limites du goût floréal, mais sut s'imposer grâce, également, à un talent d'inspiration populaire et réaliste. L'Auteur examine d'abord les étapes essentielles de l'évolution du style (de la pantomine exagérée à la recherche d'un genre « naturel ») et indique les personnalités et les courants les plus représentatifs de l'époque du cinéma muet. M. Castello observe ensuite comment — après le nouvel essor de la production, du à la naissance du cinéma sonore — en Italie est manquée une floraison homogène d'interprètes comparable à celle de la période d'avant guerre, orientée dans la double direction du film historique et du film mélodramatique et floréal. L'Auteur procède à un examen des personnalités les plus marquantes de la période 1929-1943, en soulignant particulièrement les principaux phénomènes concernant soit l'in-*

terprétation, soit les vedettes, en allant de Vittorio De Sica à Amedeo Nazzari, d'Isa Miranda à Alida Valli, qui ont occupé une place particulièrement importante dans un panorama général d'un goût assez provincial. L'Auteur observe, ensuite que le nouvel essor du cinéma italien, au cours de la période qui a suivi la IIème Guerre Mondiale, a marqué une rupture définitive avec le passé, en même temps que naissait le néoréalisme et que commençait la période des interprètes non professionnels (parfois déjà employés dans les années 1930-1940 ou provenant de la tradition populaire (comme Magnani, etcétera). M. Castello observe que cette rupture, salutaire sous différents aspects a provoqué d'autre part l'élimination de presque tous les meilleurs interprètes du cinéma italien d'avant guerre. L'Auteur examine ensuite le phénomène éclatant des « maggiorate fisiche », c'est-à-dire des vedettes dotées d'une silhoutte très galbée. Ce phénomène est né du néoréalisme mais s'est rapidement développé en sens contraire à celui-ci et même en antithèse, comme expression d'un « divismo », d'une catégorie de stars qui, très rarement, ajoutent à leurs qualités physiques, une capacité d'expression et un talent profond. L'Auteur dénonce les défauts de notre cinéma au sujet des rôles-base (à l'exception de quelques bons interprètes comme, par exemple Marcello Mastroianni). Ces défauts sont dûs en grande partie à l'absence d'un rapport, d'une relation établie de façon exacte entre le cinéma et le théâtre. Le mauvais emploi d'une grande partie du « matériel humain » est également dénoncé, ainsi que l'emploi et l'abus du système hybride du doublage. L'Auteur souligne le fait qu'en Italie il n'existe pas de véritable classe d'acteurs pour le cinéma, au sens professionnel du mot polémise avec l'attitude prevalente des producteurs et des réalisateurs, habitués entre autre à se désintéresser de jeunes élèves du Centre Expérimental de Cinématographie. Après avoir soutenu l'impossibilité d'appliquer au Centre une méthode qui suit la tendance de l'Actors Studio, l'Auteur reprend le discours sur la fracture existant entre le cinéma et le théâtre en soulignant entre autre le fait qu'à l'origine de cette rupture il y a en Italie le détachement séculaire entre la langue parlée et la langue écrite. Ce détachement explique le recours fécond au patois, de la part du meilleur cinéma néoréaliste. L'Auteur examine ensuite brièvement l'influence exercée par la télévision sur le jeu des acteurs, en observant que ce nouveau moyen a obligé l'acteur de théâtre à approfondir et à rendre plus intime son style et a favorisé la naissance en certains cas (Giorgio Albertazzi, Vittorio Gassman), d'un rapport plus direct et intime entre les acteurs et le public. Après avoir rappelé le brillant paradoxe d'Orson Welles (« L'Italie est une nation d'acteurs, dont les moins bons sont les professionnels »), l'Auteur termine en dénonçant l'absence, en Italie, d'une formation professionnelle cohérente des acteurs pour le cinéma. Ce défaut se fait d'autant plus sentir maintenant que l'époque d'expansion du néoréalisme est finie.

FROM THE THEATRE OF THE « GRAND ACTOR » TO TELEVISION, by Giulio Cesare Castello.

After briefly reviewing the situation of the Italian theatre at the beginning of the century (when the « grand actor » ruled the stage), the author illustrates at greater length the significance and the limits of the contribution of stage actors to the young art of motion pictures. In particular he expands on the intuition which Eleonora Duse hed of cinema as a means of expression and on her reactions of fear and shame vis-a-vis this new artistic form which she approached only once in the film Cenere. *The author then goes on to illustrate the various acting styles in Italian silent films, investigating the influence which D'Annunzio, more than the Duse, had on the actors who followed the « liberty style ». His attention dwells particularly on Lyda Borelli and on the vogue set by her, contrasting with the style created by Francesca Bertini, an actress who rose beyond the limits of a flowery style, and asserted herself also by virtue of her realistic acting. After thus marking the essential stages of stylistic evolution (from convulsive pantomimic gesturing to a studied naturalness of expression) and pointing out the outstanding currents and personalities at the time of the silent film, the author states that — after the advent of sound films improved the position of Italian film production — our country has lacked a homogeneous group of actors, comparable to those of the pre-war period mainly excelling in historical or flowery and melodramatic films. He then reviews the noteworthy characters of the period 1929-43, devoting particular attention to exceptional talents and stars, such*

as Vittorio De Sica, Amedeo Nazzari, Isa Miranda and Alida Valli, who distinguished themselves against a provincial background. He then notes that the revival of Italian cinema in the postwar years has been characterized by its breaking with the past simultaneously with the advent of neorealism and non-professional actors (in a few instances already used in the thirties) for whom we are indebted to our popular traditions (Anna Magnani for one). This breaking away from preceding patterns, highly beneficial in many respects, has also caused the practical elimination of almost all the most talented interpreters of prewar films. He then examines the striking phenomenon of the « maggiorate fisiche » which was born simultaneously but in contrast with neorealism, as characterizing starlike poses and not often coupled with real artistic talent. He points out the deficiencies of our cinema as concerns leading roles (excepting a few deserving actors, such as Marcello Mastroianni); these deficiencies are largely due to the absence of a clearly defined relationship between the stage and the cinema; he also laments the inefficient use of most of the « human material » and the too widespread practice of dubbing the actors. He points out the absence of a professional class of actors, arguing against the prevailing attitude of both film producers and directors, who usually show no interest in the young actors prepared by the Experimental Centre of Cinematography. After discussing the unfitness of a method such as the one in use at the Actors' Studio, the author reverts to the problem of relationships between the stage and motion pictures: in this connection he stresses that one the factors which since the outset contributed to set these two fields wide apart may be found in the century-old contrast between written and spoken language in Italy: this phenomenon may account for the successful use of dialect in the best neo-realistic productions. The author then dwells briefly on the influence of television on acting, noting that this new medium has compelled the stage actor to modify his style, and in a few isolated instances (Giorgio Albertazzi, Vittorio Gassman) has created a more direct and confidential contact between the actor and his audience. After quoting a witty paradox by Orson Welles (« Italy is a country of actors, and the professionals are the worst of them ») the author ends his report by stressing the lack in Italy of a definite professional orientation for cinema actors; this deficiency becomes even more apparent now that the neo-realistic current has reached the time of decline.

Grosse nationale Strömungen der Entwikclung der Schauspielkunst

von *WERNER WIELAND*

Die Teilnehmer dieses Kongresses sind aufgefordert, zu dem Thema « Große nationale Strömungen der Entwicklung der Schauspielkunst » zu sprechen. Es soll die Entwicklungslinie vom Theater zum Film und zum Fernsehen gezeigt werden; und die Berichterstatter sind angehalten, das Problem speziell im Blick auf ihr eigenes Land zu behandeln und dabei die aktuellen Auffassungen vorzutragen.

Wenn wir von der Entwicklung der deutschen Schauspielkunst sprechen, dann muß zuerst gesagt werden, daß sie sich unter wesentlich ungünstigeren Bedingungen entwickelte als in anderen Ländern. Hervorgerufen durch die politischen Verhältnisse, war es z.B. in Frankreich verhältnismäßig früh möglic, ein Nationaltheater zu schaffen. Damit eng zusammen hängt die Pflege der Sprache. Im Deutschland des 16. Jahrhunderts gibt es noch Uberreste eines Volkstheaters und des Laienspieltheaters des Mittelalters, das sich in einer bestimmten Form zum Schultheater abgezweigt hat, und es gibt das Unterhaltungstheater der Höfe, das aber wesentlich bestimmt ist von fremden Einflüssen; es ist eine Nachahmung des italienischen Operntheaters und des französischen Schauspieltheaters. Das Unterhaltungstheater des Volkes aber ist eine Abart des großen englischen Theaters, ich spreche von den englischen Komödiantentruppen, die nach Deutschland kommen und in die dann auch Deutsche aufgenommen werden.

Anfang des 17. Jahrhunderts entstehen die ersten deutschen Truppen. Es kann also nicht verschwiegen werden, daß wir zeitlich im Nachteil sind. So ist es selbstverständlich, daß wir uns nach bereits vorhandenen Vorbildern orientieren. Es muß gesagt werden, daß das französische Theater als Vorbild für Deutschland von eminenter Wichtigkeit ist. Lassen Sie mich nur an die Neuberin erinnern, die zusammen mit Gottsched versucht, das Niveau des deutschen Theaters zu heben. Wir glauben, recht zu urteilen, wenn wir meinen, daß sie noch nicht in der Lage war, diese Aufgabe zu meistern. Das schmälert ihr Verdienst als Wegbereiterin einer späteren Entwicklung keineswegs. Es zeigte sich, daß eine schematische Ubernahme sowohl des Inhalts als auch der Form nicht möglich war. Erst Lessing begriff das wahre Anliegen des deutschen Theaters und erkannte, daß es nicht möglich war, Formen des absolutistischen französischen Theaters in die bürgerliche deutsche Welt zu übernehmen. Um von der Darstellungsweise zu sprechen, lassen Sie

mich ein Wort von Iffland zitieren, das in den Mannheimer Protokollen steht (unter dem 14. 2. 1783).

> « Die Franzosen geben Vorstellungen,
> die Deutschen Darstellungen ».

Wir Deutsche haben nicht in so ausgeprägtem Maße den Nerv für die Form, sondern zielen vielmehr auf die Realität. Die Bemühungen um eine realistische Spielweise beginnen eigentlich bei uns in dem Augenblick, als man anfängt, sich mit der Theorie der Schauspielkunst zu beschäftigen. Lassen Sie mich nur die Namen Ekhof, Schröder und Seydelmann nennen, weil es nicht möglich ist, eine auch nur halbwegs umfassende Darstellung im Rahmen dieser kurzen Betrachtung zu geben.

Aber auf eins muß noch hingewiesen werden. Wenn es Schröder möglich war, seinen Einfluß auf das Deutsche Theater so nachdrücklich auszuüben, daß wir von der Hamburgischen Schule sprechen, so sind die Bemühungen Seydelmanns eigentlich auf seine eigene Person und einen engen Kollegen - und Freundeskreis beschränkt. Das hat seinen eigentlichen Grund darin, daß sich auch im 19. Jahrhundert niemand von Staatswegen um das Theater kümmerte, daß es auch in dieser Zeit kein wirkliches Nationaltheater gibt, das diesen Namen mit Recht führen dürfte. Die Zustände der kleinen und kleinsten Hoftheater sind im Gegenteil dazu angetan, die wertvollen Kräfte aus den Ensembles zu lösen. Es beginnt die Zeit des Virtuosentums. Die bedeutenden Schauspieler gehen auf Gastspielreisen, und die Theater haben gar nicht das Bedürfnis, ihre Mitglieder zu größeren Leistungen anzuspornen, sie begnügen sich damit, durch berühmte Gastspieler Höhepunkte in der Saison zu erreichen. Die Schauspielkunst befindet sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts auf einem Tiefstand. Das muß hervorgehoben werden trotz all der glänzenden Namen, die uns aus dieser Zeit bekannt sind. Auch solche Persönlichkeiten wie Laube und Immermann sind Einzelerscheinungen, die außerdem großen Angriffen ausgesetzt sind und eigentlich keinerlei Unterstützung ihrer Bemühungen finden. Es gab weder eine Einheit der Qualität des gesamten deutschen Theaters, noch waren die Aufführungen der einzelnen Theater einheitlich.

Deshalb war es wirklich das große Theaterereignis des 19. Jahrhunderts als die Meininger 1874 mit ihren Gastspielen in Berlin begannen. In dieser kleinen Thüringischen Residenz hatte man sich besonnen, daß das Theaterkunstwerk eine Kollektivleistung ist. Wir wollen hier nur von der Darstellung sprechen. Georg II. wußte sehr wohl, daß er nicht in der Lage war, die besten und damit teuersten Schauspieler in seinem Ensemble zu vereinigen. Aber er hatte ebenso begriffen, daß die schauspielerische Qualität einer Aufführung nicht durch die Leistung eines oder mehrerer Stars garantiert ist. Das Zusammenwirken aller wurde zum obersten Prinzip. Wichtig ist dabei, daß jede Rolle, auch die kleinste, bis ins Letzte durchgefeilt ist und daß alle eigentlich gleichermaßen am Gelingen beteiligt sind. Das findet seinen Ausdruck in der Gepflogenheit, daß die Träger der Hauptrolle der heutigen Aufführung morgen vielleicht in einer kleinsten auf der Bühne stehen.

Mit dem Auftreten der Meininger ist aber noch etwas anderes verbunden:

die Tätigkeit des Regisseurs hat eine entscheidende Wendung erfahren und ist legitimiert. Dabei sollen die früheren Ansätze und Bemühungen nicht unterschätzt werden, aber die Schauspielkunst empfängt von nun an stärkere Impulse durch die Regisseure. Lassen Sie mich nur an Otto Brahm und an Max Reinhardt erinnern. Es ist bekannt, daß die Wiege des naturalistischen Dramas in Berlin stand. Wir verweisen noch einmal auf die leblosen Spielgewohnheiten des starren Berliner Hoftheatersystems. Dagegen trat zuerst das deutsche Theater auf, das die Entwicklung der deutschen Schauspielkunst entscheidend vorwärtsgetrieben hat und die Voraussetzung schuf zu einer Menschendarstellung der eigenen Zeit. Und so geht Gerhart Hauptmanns erstes Drama über die Bühne des Lessingstheaters. Der Naturalismus hält seinen Einzug durch einen großen Theaterskandal, denn mit dem dramatischen Naturalismus verbunden war die Geburtsstunde der naturalistischen Schauspielkunst. Else Lehmann, Emanuel Reicher und Rudolf Rittner waren die Repräsentanten einer erschütternden und wahrheitsgetreuen Sachlichkeit. Otto Brahm pflegte zwar auch das klassische Drama, aber er verhalf vor allem dem Naturalismus zum vollständigen Siege in seinem Bestreben nach zielbewußtev künstlerischer Harmonie von Dichtung und Darstellung. Oskar Sauer muß hier als sein stärkster Helfer hervorgehoben werden. Zu dem Ensemble, das Namen wie Luise Dumont, Friedrich Kaysler und Albert Bassermann nennt, gehört auch Max Reinhardt, der seinen Meister weit überflügelte. Mit der Inszenierung von Gorkis « Nachtasyl » hatte er einen durchschlagenden Erfolg, dem sich der des « Sommernachtstraumes » anschloß. Die äußere Entwicklung zeigt sich in der Ubersiedlung von dem Kleinen Theater zum Deutschen. Ein neuer Stil war geboren: eben der Reinhardt'sche.

Es ist unmöglich, alle Schauspieler zu nennen, die dieser Aera angehören, stellvertretend seien nur genannt Emil Jannings, Werner Kraus, Agnes Sorma, Alexander Moissi und Paul Wegener. Reinhardt interessiert sich immer mehr für die Erziehung der schauspielerischen Individualität. Er übcrwindet den krassen Naturalismus und glaubt sich einem poetischen Realismus verbunden.

Wenn wir bei der Aufzählung einiger Namen aus dem Reinhardt'schen Ensemble Paul Wegener genannt haben, so verbindet sich damit sogleich der Hinweis auf die wertvollen Impulse, die von diesem Schauspieler für die filmische Darstellung ausgegangen sind. Wegener hat sehr früh die Bedeutung des Films erkannt und hat vor allem an der Vervollkommnung seines künstlerischen Anliegens gearbeitet. Von ihm stammt das Wort *Apparatgefühl.* Dabei ist es unerheblich, ob er als Schauspieler immer in der Lage gewesen ist, diese Erkenntnis in die Praxis mit Erfolg umzusetzen. Wir meinen, daß bei ihm der Ausdruck oft allein aus dem Gesicht kommt und der Körper nicht organisch beteiligt ist. Wegener ist als Filmschauspieler zwar genau, aber nicht intensiv; er arbeitet mit dem Mittel der Konzentration, der Sammlung, man könnte auch sagen mit dem Mittel der mimischen Formulierung. Dabei gelingt es ihm nicht, das innere Geschehen in körperliche Intensität umzusetzen. Typisch für sein Schaffen nach 1913 waren vier Legenden- und Märchenfilme, die in den Jahren 1915, 1916, 1917 entstehen und in denen die einsetzende Synthese von darstellender Kunst und Bildkunst stärker hervortreten als im

Studenten von Prag, wo sie bereits erkennbar sind. Wir wissen, daß er gerade mit diesem letztgenannten Film dem deutschen Filmschaffen Weltgeltung verliehen hat. Das Spiel gewann in den in Frage kommenden Filmen an Intensität, weil Wegener die Grenzen des extensiven Ausdrucks übertriebener Gestik begriffen hat. Die Praxis vor der Optik war es, die diesen Schritt zur filmischen Wirksamkeit des Schauspielers bedingte.

Jeder feinfühlige Künstler mußte versuchen, dieser Praxis vor der Optik zu gehorchen. Wir müssen es noch einmal sagen: Gerade das war nicht unbedingt Wegeners Stärke. Wesentlicher ist hierbei der Regisseur Wegener, der das Spiel als eine Komponente verstand, die ihren spezifisch-filmischen Wirkungsgrad nicht nur durch eine filmgerechte Darstellung, sondern vor allem durch das organische Zusammenfließen mit anderen Komponenten erhielt, mit den Komponenten: Kamera, Lichtführung und Bildkomposition.

Wir wollen nur daran erinnern, wie Wegener von seinem ersten Film an den Schauspieler in die Natur hineinstellte, wie er die reale Landschaft und das Stadtbild in malerischer Auswahl und Formung als aktives Mitspieler einsetzte, wie sich daraus ein filmisch aktivierendes Verhältnis für den Schauspieler ergab. Das war etwas neues und ähnelte dem Verfahren der großen Schweden, die im Verhältnis von Natur und Mensch eine seelische Landschaft und einen poesievollen Ausdruck erzielten. Wir dürfen nicht verschweigen, daß die Legenden- und Märchenthematik der Wegnerschen Filme zu sehr am Rande der aktuellen Problematik lagen, in einer Zeit, in der sich bereits die dänische Schule in Deutschland ausgebreitet hatte und in einer Ausdehnung wirkte, zu der sich Wegeners Schaffen in keine Konkurrenz setzen konnte. Aber die Persönlichkeit Wegeners war so stark, den Zeitpunkt zu bestimmen, von dem an der Schauspieler des schweren Charakterfachs aus dem Theater auch im Film ein verständiges, künstlerisches Betätigungsfeld suchte und fand. Sie war stark genug, sich 1920 mit dem *Golem* erneut zu beweisen und eine künstlerische Synthese am Beispiel von Schauspieler und Architektur zu demonstrieren.

Es erscheint mir notwendig, auch ein paar Worte über die dänische Schule zu sagen, wenn von der Entwicklung des deutschen Films die Rede ist. Asta Nielsen zeichnete im Gegensatz zu Wegener das frühzeitige Erfassen des spezifisch gestischen und mimischen Ausdrucks der Verkörperung vor der Kamera aus. Sie erreichte damit eine besondere Qualität des Filmschauspielers.

Die gleiche Eigenart finden wir im wesentlichen in der gesamten dänischen Schule bei Viggo Larsen, Waldemar Psilander, Gustav Blom, Olaf Föns, Augusta Blad. Diese dänische Schule setzte sich kurz vor dem 1. Weltkrieg in Deutschland fest und bestimmte unseren Film in den Jahren 1914-18. Die dänischen Filmstreifen wahrten streng die Form des Dramas mit tragischem Ausgang. Darin zeigt sich deutlich die Verwandtschaft mit dem naturalistischen Drama des Nordens und seinem gesellschaftlichen Milieu. Die Gestalten der mondänen Gesellschafts - und Salonstreifen verkörperten eine in Auflösung begriffene Welt, die aus Finanz - und Bestechungsskandalen, Ehebrüchen, Katastrophen, Morden und makabrer Erotik bestand. Diese Gestalten des dä-

nischen Salondramas lebten nach 1918 in Deutschland kräfting fort und diffusionieren im Sexual - und Aufklärungsfilm der ersten Nachkriegsjahre. Die Blütezeit dieses Genres ist zwar schon 1920 vorbei, aber das bedeutet nicht das Versiegen des sogenannten Gesellschaftsdramas, wie es, von Dänemark kommend, sich in Deutschland festgesetzt hatte. Es durchging hier nur einen Abschnitt in einem besonders anrüchigen Gewand, um weiter fortzuleben bis in unsere Gegenwart bei aller Wahrung seines Grundgehalts, immer den Modifikationen untergeworfen, die die Entwicklung des Films und der jeweiligen gesellschaftlichen Situation diktierten. Der Schauspieler blieb hier immer ein Verkörperer einer sterilen Gruppierung von Menschen mit ihren exentrischen und zugleich monotonen, psychologischen Konflikten. Zwar spiegelte sich auch damals in dieser Art von Filmen die Erschütterung bürgerlicher Wert - und Moralbegriffe als Folge der revolutionären Nachkriegskrise wider, aber es fehlte der realistische Kontrast, von dem die Darstellung des Akteurs künstlerischen Inhalt, Tiefe und Richtung empfangen konnte. Es blieb der Persönlichkeit des Schauspielers und Regisseurs vorbehalten, dieser Entpersönlichung des Schemas zu entgehen und in der Gestaltung einer echten gesellschaftlichen Problematik einen Ausdruck zu suchen. Wenn das geschah, wie etwa im Schaffen G. W. Pabsts, dann erhielt auch das Spiel der Nielsen eine psychologische Begründung, die weit über den üblichen sozialen Grundriß des von ihr gestalteten Typs hinausging und die ersten Ansätze eines Realismus aufwies. Ich denke dabei an die *Freudlose Gasse,* von 1925.

Der charakteristische Schauspielertyp des deutschen Films bis zur Mitte der 20er Jahre wird vor allem geprägt durch den expressionistischen, den Kammerspiel- und historischen bezw. Kostümfilm. Der expressionistische und Kammerspielfilm beinhaltet die kleinbürgerlichen geistigen Auffassungen. In der Konzeption der historischen und Kostümfilme ist der Einschlag großbürgerlicher Ideologie unübersehbar. Beide Richtungen aber kehren sich von der bewegenden, pulsierenden Realität ab. Man orientiert sich nicht in der gesellschaftlichen Natur, wil diese vom Aufbruch der Massen und ihrer drängenden Kraft bestimmt ist, sondern flieht in die Geschichte und in die Bauten des Ateliers. Der Verzicht auf jeden dokumentarischen Ausgangspunkt mußte deshalb für die schauspielerische Gestaltung von wesentlicher Bedeutung sein. Hinter den historischen Gestalten und dem historischen Gewand der großen Ufa-Kostümfilme, die bereits 1918 mit *Veritas vincit* einsetzen, zeichnen sich deutlich die Korrekturen aktueller Bezogenheit ab. Dabei war die Auseinandersetzung mit dem Problem der Masse und ihres Ansturms gegen die wankenden Festen der alten Ordnung eines der ganz besonderen Anliegen dieser Filme. Der Versuch einer Massengestaltung, wie sie zum Beispiel Ernst Toller in seinem Stück *Masse Mensch* zeigte, wurde nicht in gleicher Form auf die Leinwand übertragen, obwohl es sich auch in dem angeführten Stück nur um die bürgerliche Auffassung von der Masse als Menge handelte, die das übersteigerte Ich des Autors nur reflektierte. Der Filmheld äber wurde mit der Masse konfrontiert und mußte seine heldischen Züge in der Auseinandersetzung mit ihr beweisen. Der Großfilm *Madame Dubarry* (1919) gab hierin den Ton an. Armand de Foix, der Typ des jugendlichen Helden vieler

gleichartiger Filme, bedient sich der Masse, um mit ihr den Selbstherrscher zu stürzen, der ihm die Geliebte entfremdete. Die Revolution, inspiriert von einem einzelnen, wird zur Rebellion des Pöbels, dem schließlich auch Armand mit seiner Geliebten zum Opfer fallen muß. Um vor diesem Pöbel zu bestehen, bedurfte es der Gestalt des Herrschers, der die Funktion erhielt, die Masse und die menschlichen Geschicke zu beherrschen und zu lenken. Die Figur des Herrschers erhielt ihre Züge in den tyrannischen Gestalten mittelalterlicher Herrscher und ägyptischer Pharaonen. Ich nenne als Beispiel *Anna Boleyn* und *Das Weib des Pharao*. Sollte der Zentralheld aber eine politische Anziehungskraft ausstrahlen, dann wurde eine deutsche historische Persönlichkeit bemüht. Es entstand 1922 der erste *Fridericus Rex-Film*, dem bis zur nazistischen Produktion Veit Harlans *Der grosse König* (1941) fast noch ein Dutzend von Streifen folgte, in denen der preußische König Friedrich II. zentraler Held der Handlung war.

Es ist kein Zufall, daß diese Art Filme von der Ufa gedreht wurden, einer Gesellschaft, die 1917 vom deutschen Generalstab und Bankkapital als politische Meinungsfabrik gegründet worden war, d. h. von 2 Mächten, die sich in der blutigen Niederschlagung der Revolution in Deutschland erprobten und zur Restauration alter Herrschaft strebten. In diesen Filmen entstand das Bild eines autoritären Herrschers, dessen Konflikte übermenschliche Ausmaße gewannen, der das Schicksal seiner Untertanen für ein als national proklamiertes Ziel schonungslos aufs Spiel setzte. Nicht ohne Grund proklamierte man derlei Filme als national. Sie sollten die Zuschauer an die ruhmreiche Vorzeit erinnern und ihnen aus der Reminiszenz geistige Ausrichtung für die Gegenwart geben. Diese Filmgestaltung erhielt ihre schreckliche Erfüllung in der Zeit von 1933-45.

Neben Fridericus waren außerdem die Figuren Bismarks, Yorcks und des preußischen Offizierchors, die dem Publikum vorgesetzt wurden. Diese Filmgestaltung hat in vielfältiger Weise den Typ des Schauspielers geprägt, wie er uns in einer herrschenden Richtung des faschistichen Films entgegentritt. Neben dem historisch und offen national sozialistischen Kriegsfilm der Nazis stehen andere biographische Filme, in denen aber derselbe Darstellertyp dominiert. Auch hier ist das Volksleben nur Stafage und Hintergrund des «Helden». Die Wechselwirkung von Gesellschaft und Persönlichkeit reduziert sich auf den absoluten Fortschritt der Persönlichkeit gegenüber dem absoluten Nichtverstehen und der absoluten Feindlichkeit der Gesellschaft.

Das verfälschte Geschichtsbild beraubt auch hier den Schauspieler der Möglichkeit, mit einer schöpferischen Leistung eine künstlerische Neutat zu vollbringen. Jedes großartige Erfassen einer Rolle durch den Schauspieler stieß bei der verhängnisvollen zweckbestimmten Anlage auf eine Grenze, deren Uberschreitung gleichbedeutend war mit dem Verlassen des Rahmens, den die Ufa-Dramaturgie vor und nach 1933 setzte. Das führte zum Vorherrschen der Einzelpersönlichkeit des Schauspielers der mit seinem Spiel reglementierende Akzente auf die Aktionen seiner Mitspieler setzte und sie ins Schema einer flachen Typisierung zwang, und letztlich trug auch die seltene Ensembleleistung unverkennbare Züge der Chargierung der überwiegenden Mehrzahl der Schauspieler.

Dabei darf nicht vergessen werden, daß diese Linie die Komponente des Schauspielers zu einer Dominante werden läßt, hinter der die anderen Komponenten zurücktreten. Die besondere Physiognomie dieses Schauspielertyps bestand eben darin, daß ihre Rollen stets, mochten sie in der Historie oder in der Gegenwart angesiedelt sein, die systematische Erhöhung des Deutschtums gegenüber dem Ausland und die Heroisierung des Preußentums zeigten. Uberaus selten hat auch ein Schauspieler des leichteren Fachs in der Zeit des Faschismus im sogenannten nationalen Film eine tragende Rolle verkörpert, wie etwa Willi Fritsch, Hans Holt, Wolf Albach-Retty, im Gegensatz zu Heinrich George, Werner Kraus, Eugen Klöpfer, Otto Gebühr, Mathias Wiemann, Emil Jannings, Paul Hartmann u. a..

Auch der Kriegs- und national sozialistische Film geht vom absoluten Einzelhelden aus. Hier wild besonders stark und offensichtlich das Führerprinzip eines einzelnen und die notwendige Unterordnung aller anderen hervorgehoben. Ich erinnere an *Flüchtlinge* 1932-33. Dieses Leitmotiv bleibt auch bei jeder Variierung sichtbar. Eine Gemeinschaft entsteht fast ausschließlich durch den Druck einer feindlichen brutalen Außenwelt. Sie erhält dadurch eine uniformierte Organisiertheit, die aktionsfähig wird erst durch den entweder Tollkünsten oder Opferwilligsten usw.. Das ist eine Schablone, die immer dieselbe Anordnung des Verhältnisses von Einzelheld und Mitspieler zeigt. Uber den Einzelhelden fließt der Konflikt in die *Gemeinschaft*. Dieser Konflikt baut sich nie von unten, von der Einzelpersönlichkeit auf. Es kommt zu einem dramaturgischen Konformismus, der das Schauspiel zum Klischee stempelt, aber trotzdem wirkungsvoll bleibt, denn Spiel und Komposition des Helden und des Kreises der Mitspieler sind auf das Klischee erprobter starker Gefühlseinwirkungen ausgerichtet. Das wird immer wieder wiederholt und dabei variiert.

Das erste richtungsweisende Beispiel dafür ist einer der erstern Ufa-Tonfilme, der 1930 mit Conradt Veidt gedreht wurde *Die letzte Kompanie*. Eine Intensivierung dieser Linie erfolgt durch den Film *Morgenrot* im Jahre 1932, der für alle derartigen Filme beispielgebend bleibt. Dieser Film zeigt die gleiche Zuweisung des Schauspielers wie im historischen Film, nur auf dem Boden der Nazi-Zeit.

* * *

Wenn von der Entwicklung des deutschen Schauspielers gesprochen wird, kann der Expressionismus nicht übergangen werden. Für diese Richtung charakteristisch war das Bestreben:

« Weg von der Wirklichkeit ».

Der subjektive ehrliche Protest, den die Autoren des *Caligari*-Films in ihr Vorhaben hineinlegten, war eine verzerrte Analogie zur Wirklichkeit. Der Expressionismus war eine Sackgasse und deshalb auch für den Filmschauspieler ein Irrweg, der sich zuweilen noch bis in den Kammerspielfilm der Anfags - und mittzwanziger Jahre verhängnisvoll auswirkt. Als Beispiel nenne ich Kortner in der Rolle de Postboten in *Die Hintertreppe,* und Eugen

Klöpfer in *Die Straße*. Das normale Gesicht wurde wertlos. Norm wurde die Verzerrung oder maskenhafte Erstarrung der Mimik und Gestik. Diese Erscheinung wurde nicht allein durch das Schauspielerische bewirkt, sondern bewußt durch stilisierte Kostüme, Lichtführung, Architektur und Komposition gelenkt. Dabei mußte der Schauspieler aufhören, schöpferisch zu sein, und bekam die Anweisung, sein Spiel nach den Flächen und Linien zu richten. Je mehr Werner Kraus und Conradt Veidt die schauspielerische Angleichung an das irrationale Gewirr des Dekors gelang, um so mehr entsprachen sie den Vorstellungen der Expressionisten von der Auflösung des körperlichen Materials in nur geistigem Ausdruck. Das Kostbarste des Schauspielers, die Totalität seiner Körperlichkeit, mußte sich nach dem Dogma des Expressionismus aufheben, um Linie, Fläche und Graphik zu werden, hinter denen die Seele eines geheimnisvollen Ursprungs und Ausdrucks lebte, oder wenigstens leben sollte. Das Ergebnis waren Schemen, Masken, verkrampfte Statik, in denen sich die dämonische Welt der Psychopathen spiegelte. Die schöpferische Rolle der Kamera wurde ersetzt durch die Statik des Objektivs, durch ihren Verzicht auf Gestaltung. Dadurch unterschied sich der Caligari seinem Wesen nach in nichts vom verfilmten Theater. Die genaue fotografische Reproduktion degradierte den Schauspieler zum Zubehör der gemalten Architektur. Jede Gleichberechtigung der künstlerischen Komponenten des Films, die Wegener in seinen Filmen zu anfänglicher Intensität erhob, verschwand. Es ist sehr aufschlußreich zu sehen, wie Wegener gegen den Expressionismus, von dem er zweifellos beeinflußt war, mit Erfolg anging, seinen richtigen Grundgedanken, daß der Film eine synthetische Kunst ist, auch im Atelier umzusetzen verstand. In seinem *Golem* von 1920 verhalf Wegener der Körperlichkeit des Schauspielers wieder zu ihrem Recht. Obwohl Wegener in der tektonischen Gestalt des Golem sich den Bauten, nur eines ihrer Elemente zuordnete, bekam das Schauspiel im Film durch eine aufgestaffelte Architektur eine organische Bildung zu ihr, wurde plastisch, weil Wegener beides in einer kontrapunktischen Einheit verstand. Beides mußte sich miteinander angleichen und belebte sich folgerichtig wechselweise, ein Prinzip, von dem eine direkte Linie zum Kammerspiel führt.

* * *

Der Kammerspielfilm brachte die Kamera ins schöpferische Gleis und führte den Schauspieler in die intime Sphäre und durch sie nahe vor das Objektiv. Vom Schema des Expressionismus abgehend, fand das Schauspiel eine psychologische Struktur durch : 1. die filmische Auffassung des Ganzen (entfesselte Kamera); 2. durch die Realität des kleinbürgerlichen Dramas (hier wäre als Gipfelpunkt *Der letzte Mann* zu nennen) Gesagt werden muß, daß die von hier abzweigende Splitter-Richtung des Straßenfilms keine wesentliche Annäherung an die Realität brachte.

Erst die soziale Erneuerung durch den sowjetischen Film bringt auch einen anderen Typ im deutschen Film hervor. In Lamprechts Filmen wird das soziale, das Stvapenund proletarische Milieu gezeigt, es werden dabei soziale *Typen* verwendet, die ausschließlich vom Milieu erzeugt werden, es so aber nicht durchbrechen können, sondern in ihm erliegen müssen. Eine

konsequente Fortführung erleben wir in *Mutter Krauses Fahrt ins Glück* und *Zyankali*. Das sind proletarische Filme, in denen Laien bezw. Chargen tragende Rollen erhalten. In diesen Filmen bildet sich ein neues physisches und geistiges Antlitz des Schauspielers. Drei Richtungen sind dabei zu unterscheiden:

1. die bürgerlich pazifistische: sie wird repräsentiert durch den Regisseur Pabst in seinen Filmen *Westfront* 1918, *Niemandsland* und *Dreigroschenoper*.

2. die bürgerliche, die unter dem Einfluß der Arbeiterbewegung steht: Wir nennen hier die Filme *Zyankali, Berlin Alexanderplatz, Menschen am Sonntag* und *Kameradschaft,* und schließlich.

3. die proletarische Richtung: vertreten durch die Filme *Mutter Krauses Fahrt ins Glück* und *Kuhle Wampe*. Der Typ des Helden des letzten Filmes wird nach 1945 im DEFA-Schaffen fortgesetzt, besonders seit 1949; hier nur *Unser täglich Brot* genannt.

Wir dürfen ohne Ubertreibung sagen, daß die Zeit von 1910-1930 eine Blüte-Zeit des deutschen Theaters ist. Wenn Reinhardt den platten Naturalismus überwand, so hatte er nicht die Fähigkeit, die politischen Ereignisse, in die er hineingestellt war, auf die Bühne zu bringen, ich möchte sagen, ihnen die adäquate Bühnendarstellung zu geben. Er blieb nicht mit der Entwicklung des gesellschaftlichen Lebens verbunden. Hier ist es notwendig, einen anderen Namen zu nennen: Erwin Piscator. Er erkannte, daß es wichtig war, die Bühne zum Instrument des proletarischen Klassenkampfes zu machen. Das geschah zunächst an der Volksbühne in Berlin. Nach einigen Inszenierungen in diesem Haus kommt Piscator als Gast an das Staatstheater, und damit beginnt das Sensationelle seiner Tätigkeit. Seine Räuber-Inszenierung erregte ein stürmisches Aufsehen. Er stellte den « Klassiker » mitten in die Gegenwart und spielte 1926 Schillers « Räuber » völlig unklassisch, was äußerlich schon dadurch zum Auseruck kam, daß die Schauspieler im Straßenkleid auftraten. Der eigentliche Held war bei Piscator nicht Karl Moor, sondern Spiegelberg als der konsequente Revolutionär. Aber auch die sehr genaue und mit besonderer Sorgfalt entwickelte Massenregie zeigt die Absichten des Regisseurs. In unserem Zusammenhang interessant ist aber vor allem die Inszenierung des Stückes « Sturmflut » von Paquet, in der zum erstenmal der Film als Bühnenbild verwendet wird. Piscator geht von dem Gedanken aus, daß die eigentliche Leistungsfähigkeit des Films darin besteht, riesige Massenereignisse vorzuführen. Aus diesem Grunde schließt er einen Pakt mit dem Film und fügt ihn als Hilfsmittel in die Bühnendarstellung ein. Das geschieht nicht aus äußeren Gründen, sondern ist Ausdruck seines Willens zu politischer Eindeutigkeit. Das ist nachzuprüfen an dem Stück « Gewitter über Gothland » von Ehm Welk, das unter den Händen Piscators ein aktuelles Propagandastück wird. Erwähnen wir noch die Inszenierung der « Fahnen » von Paquet an der Volksbühne, dann ist damit der erste Versuch, einen epischen Ablauf zu zeigen, charakterisiert.

Es ist nicht möglich von der Entwicklung des deutschen Theaters und Films und damit von der Entwicklung der deutschen Schauspielkunst zu sprechen, ohne auf den Einfluß Brechts einzugehen.

Das Neue an Brecht ist seine neue Methode der Wirklichkeitserfassung. Es geht ihm um die Sichtbarmachung der Beziehungen zwischen Bewußtsein, psychologischer Situation und den allgemeinen gesellschaftlichen Bedingungen, und um die Charakterisierung historischer Veränderungen überhaupt. Die Welt kann auf dem heutigen Theater nur wiedergegeben werden, wenn sie als eine veränderbare begriffen wird. Diese neue Gestaltungsmethode des Stückeschreibers fordert vom Schauspieler eine neue Methode des Aufbaus seiner Rolle. Es ist unmöglich eine Rolle nur noch psychologisch zu erfassen, sozusagen aus eigenen Reserven aufzubauen.

« Ohne Ansichten und Absichten kann man keine Abbildungen machen. Ohne Wissen kann man nichts zeigen; wie soll man da wissen was wissenswert ist? Will der Schauspieler nicht Papagei oder Affe sein, muß er sich das Wissen der Zeit über das menschliche Zusammenleben aneignen, indem er die Kämpfe der Klassen mitkämpft » (55). « So ist die Wahl des Standpunkts ein anderer Hauptteil der Schauspielkunst, und er muß außerhalb des Theaters gewählt werden ». (« Kleines Organon für das Theater »).

Bei Brecht kompliziert sich das Problem insofern, als er zum Vorwurf seiner Theaterstücke zu einem großen Teil die kapitalistische Gesellschaft nimmt, ohne das Proletariat in großen Aktionen zu zeigen (mit Ausnahmen « Mutter », « Komune »). Er kann also die neue Verhaltensweise nicht direkt, sondern nur indirekt, d. h. über die Methode der Gestaltung sichtbar machen. Das ist zum Beispiel ein Grund für das Vorherrschen der Methode der Verfremdung in Brechts Theorie und Praxis. Die Dialektik der jeweiligen Prozesse ist den Figuren der Stücke nicht bewußt, wohl aber ergibt sie sich sichtbar für den Zuschauer. Das ist einerseits ein Anknüpfen an die Tradition, indem zum Beispiel im « Galilei » eine Kritik am Helden der bürgerlichen Klassik vorgenommen wird, andererseits wird durch diese Kritik der neue sozialistische Held — als neue gesellschaftliche Qualität — in eine Kontinuität zu dem klassischen bürgerlichen Helden gebracht. Brechts Methode hilft also nicht nur bei der Erarbeitung eines sozialistischen Helden, sondern sie schafft auch die Vorassetzungen zur Erarbeitung des klassischen Erbes.

Wegen dieser Verbindung der Zukunft mit der Vergangenheit besitzt Brecht eine Zentralstellung auch in der modernen Schauspielkunst. In einigen Stücken, die trotz ihrer teilweisen Problematik von immensem Interesse sind, gestaltet Brecht den Prozeß der Emanzipation des Proletariats, das Bewußtwerden seiner historischen Mission (Mutter, Komune). Diese Stücke sind ein Lehrbeispiel für den Denkprozeß des Schauspielers beim Aufbau einer Rolle, von der Spontaneität zur Bewußtheit. Das Schöpferische ist bewußte Disziplin. Der Einfluß Brechts auf den modernen Film ist aus den angeführten Gründen ein zentraler aber nicht direkter, sondern indirekter. Das liegt nicht nur am Unterschied von Theater und Film, sondern daran, daß auf Grund der veränderten gesellschaftlichen Bedingungen im sozialistischen Film nicht mehr die Gestaltung der kapitalistischen Wirklichkeit unser zentrales Anliegen ist.

Was die allgemeinen Prinzipien der Schaffensmethode anbetrifft, so ist der Einfluß Brechts unleugbar und deutlich sichtbar. Denn im sozialistischen Film geht es ja zentral um die Aufdeckung, Sichtbarmachung gesellschaftli-

cher Prozesse, die von mehr oder weniger bewußten Individuen gelenkt werden. Das fordert vom Schauspieler eine um so stärkere unmittelbarere Beteiligung am Leben, eine produktive Beobachtung, weil er bei der Gestaltung der sozialistischen Gegenwart nicht auf irgendwelche Traditionen literarischer Remininszenzen etc. zurückgreifen kann, sondern erstmalige Qualitäten zu schaffen hat. Das Bild eines neuen Helden kann man nur über die Kenntnis des neuen Helden in der Wirklichkeit erarbeiten. Und dies kann man nicht, ohne den klassischen bürgerlichen Helden verarbeitet zu haben. So schließt sich wieder der Kreis.

Es besteht also ein ständiger fruchtbarer Kontakt zwischen Theater und Film. Wobei die große Produktivität des Films, die unmittelbare Eroberung der neuen Wirklichkeit, der direkte Kontakt mit den aktuellsten Problemen auch wieder anspornend auf das Theater zurückwirkt.

Damit sind wir mitten in den Problemen, die uns seit 1945 bewegen. Wir befinden uns in einer veränderten Welt, auf ihrer Erkenntnis beruht die neue schauspielerische Darstellung. Die Welt, die wir darzustellen haben, wird von einer neuen Gesellschaftsklasse getragen. Es sind also auch andere Menschen als früher, die auf der Bühne und Leinwand erscheinen. Für den Schauspieler ist also die genaue Kenntnis des neuen Milieus, der neuen Moral, der neuen Weltanschauung dieser Menschen unerläßlich, wenn er seinen Aufgaben gerecht werden will. Die älteren Schauspieler kennen das bürgerliche Leben, in dem sie zum größten Teil aufgewachsen sind, sehr genau, aber sie müssen das neue Leben erst entdecken. Das war und ist oft ein schwieriger Prozeß, der auch den Regisseur vor neue Aufgaben stellt. Dabei hat sich etwas Grundlegendes geändert. Wir haben die Erfahrung gemacht, daß es nicht mehr möglich ist, auf der Bühne und vor der Kamera « etwa zu machen », sondern daß ein bestimmter ideologischer Bewußtseinstand notwendig ist, um die Menschen darzustellen, die auf unseren Brettern und auf der Leinwand erscheinen. Unser Publikum will sich selbst auf der Bühne sehen. Das hat auch Auswirkungen auf die Auswahl unserer Studenten. Es genügt nicht mehr, allein die Fähigkeit der schauspielerischen Darstellung festzustellen, sondern es muß auch geprüft werden, wie weit die Bewerber in der Lage sind, die Rollen mit den neuen Inhalten zu verkörpern. Das Talent versteht sich von selbst, es kommt darauf an, diejenigen herauszufinden, die den neuen Anforderungen gewachsen sind. Denn hier hilft « Technik » nichts, der Schauspieler muß mitdenken können. Der Regisseur kann beim Schauspieler nicht etwas produzieren, er kann ihn nur erregen, pflegen und lockern. Die weltanschaulichen Grundlagen müssen dabei als selbstverständlich vorausgesetzt werden. Wir haben kein « artistisches » Verhältnis zur Rolle, sondern ein parteiliches. Wir wollen unsere eigene Einstellung zeigen, das gilt sowohl für positive wie negative Rollen. Parteilich bedeutet für uns nicht, von dem Schauspieler zu fordern, in einer Partei organisiert zu sein es heißt vielmehr, seine Erkenntnis von der Welt auf die Darstellung seiner Rollen zu übertragen. Unsere jungen Helden des Films und Theaters denken viel, so müssen auch die Schauspieler die Fähigkeit haben, mit zu denken,

Physis und Temperament — so großen Wert wir darauf legen — genügen nicht mehr.

Wir sind uns dabei im klaren, daß wir noch am Anfang steben der künstlerischen Bewältigung dieses Menschentypus. Das otvifft für die Dramaturgie ebenso wie für das Schauspielerische zuotvifft. Erste Ansätze zeigen sich in Filmen wie *Rotation* von Staudte und *Rat der Götter* von Maetzig, Filme die sich mit dem eben überwundenen Faschismus auseinandersetzen. Der Held der Arbeiterklasse, als Repräsentant der Gegenwart, wird vorgebildet in dem bareits erwähnten Dudow-Film *Unter täglich Brot* und findet sein bisher gültigstes Beispiel in dem zweiteiligen Film *Schlosser und Katen*.

Meine Ausführungen können in keiner Weise den Anspruch auf Vollständigkeit erheben, im Gegenteil, es sind nicht einmal alle Fragen und Probleme angeschnitten, die in diesem Zusammenhang wichtig wären. Wir erkennen immer wieder, welche große Arbeit noch vor uns liegt. Sie werden vermißt haben, daß über die Entwicklung des Fernsehens gesprochen wurde. Dazu ist folgendes zu sagen. Ich habe versucht, die Probleme auf das Wesentliche zu beschränken und habe mich gar nicht in Details verlieren können. Es ware sehr interessant, auf die spezifische Darstellungsweise einzugehen, die Film und Fernsehen erfordern, zu sagen, daß wir meinen, der Schauspieler wirkt auf der Bühne über den Partner zum Publikum, während seine Wirkung im Film direkt auf den Partner zielt unter Beobachtung der Kamera. Es wäre einzugehen auf die viel intimere Wirkung des Fernsehens das zu uns ins Haus, in unser Zimmer kommt. Während wir einen Film oder ein Theaterstück in der Gemeinschaft mit vielen anderen Menschen erleben, hat das Fernsehstück als Publikum nur einer Einzelnen, im Höchstfalle eine durch die Größe des Zimmers und des Bildschirms bedingte kleinste Gemeinschaft, die repräsentiert wird durch die Familie oder den engsten Freundeskreis. Auf diese interessanten Probleme habe ich verzichten müssen. Es kam mir darauf an, die großen Linien zu zeigen, weil ich glaubte, Sie dadurch am besten über die deutsche Situation informieren zu können.

LES GRANDS COURANTS NATIONAUX DU DÉVELOPPEMENT DE L'ART DRAMATIQUE, par Werner Wieland (*).

En parlant du développement de l'art dramatique en Allemagne, il faut souligner du premier abord qu'elle s'est développée dans des conditions essentiellement moins favorables qu'en d'autres pays. Prenons pour exemple la France, où il a été possible de créer un théâtre national dès une époque relativement éloignée. Il existe un rapport très étroit avec la culture de la langue. Dans l'Allemagne du XVIème siècle on trouve encore des restes d'un théâtre populaire et du théâtre profane du Moyen Age, dont une branche se perpétue sous forme du théâtre d'école, et il y existe le théâtre de divertissement qui est cependant essentiellement determiné par des influences étrangères. Il s'agit là d'une imitation de l'opéra italienne et du théâtre français. Le théâtre de divertissement populaire est une variété du grand théâtre anglais; je parle des ensembles de comédiens anglais qui viennent en Allemagne et dans lesquels on admet aussi des acteurs allemands.

(*) Per facilitare la lettura della relazione di Werner Wieland, ne diamo la versione integrale in francese, nel testo distribuito ai congressisti.

C'est au début du XVIIème siècle que se forment les premières troupes allemandes. On ne peut donc pas passer sous silence le fait que du point de vue chronologique nous sommes dans une condition désavantageuse. Aussi il s'ensuit tout naturellement que nous cherchons à nous orienter vers des modèles dejà existants. En tant que modèle, c'est le théâtre français qui a une importance capitale pour l'Allemagne. Ne rappelons ici que Karoline Neuber qui en union avec Johann Gottsched s'efforce d'élever le niveau du théâtre allemand. Nous pensons de donner un jugement juste en disant qu'elle ne pouvait pas encore achever cette tâche, ce qui ne diminue pas son mérite, qui consiste à avoir frayé le chemin à un développement futur. Il s'est montré qu'il n'est pas possible d'assimiler mécaniquement un contenu, ni une forme non plus. Lessing fut le premier à voir le vrai intérêt du théâtre allemand. Il a compris qu'il n'était pas possible de transmettre les formes du théâtre français du temps de l'absolutisme dans le monde bourgeois allemand. En parlant de la façon d'interprétation, permettez-moi de citer un mot de Iffland qui se trouve dans les « Procès-verbaux de Mannheim » (14 février 1783): « Les français donnent des représentations, les allemands des interprétations ». (« Die Franzosen geben Vorstellungen, die Deutschen Darstellungen »). *Nous autres allemands ne possédons pas le talent de la forme, si fortement accentué, mais nous visons, plus que cela, à la réalité. En fin de compte, les efforts vers une manière réaliste du jeu commencent au moment même où on commence à s'occuper de la théorie de l'art dramatique. Limitons nous à citer seulement les noms de Ekhof, Schroeder et Seydelmann car il est impossible d'épuiser la matière dans le cadre de ces réfléxions.*

Or, il y a encore autre chose qu'il faut noter. Schroeder a pu exercer une profonde influence sur le théâtre allemand à tel point qu'on parle d'une Ecole de Hambourg, tandis que les efforts de Seydelmann sont limités à lui-même et à un cercle étroit de ses collègues et amis. La cause de ceci est à rechercher dans le fait que même au XIXème siècle l'Etat se désinteresse complètement du théâtre. Même à cette époque là, il n'y a pas encore un véritable théâtre national. Tout au contraire, dans les petits et minuscules théâtres des cours les conditions sont telles qu'elles arrachent les artistes de valeur des ensembles. C'est là le temps de la virtuosité qui commence. Les comédiens de renom font des tournées, et les théâtres n'ont plus besoin de stimuler leurs membres au perfectionnement. Ils se contentent d'avoir quelques représentations d'un niveau supérieur au cours de la saison grâce à la participation des célèbres acteurs de passage. C'est ce qu'il faut souligner, en dépit de tous les grands noms reconnus en ce temps-là. Même des personnalités telles que Immermann et Laube son des cas isolés, qui se trouvent en outre à supporter de genérales attaques et qui ne sont pas soutenus dans leurs efforts. Dans le théâtre allemand il n'y avait ni unité de qualité, ni unité entre les représentations des differents théâtres.

Ainsi fut il le majeur événement théâtral du XIXème siècle lorsque les abitants de Meiningen commencèrent, en 1874, a donner leurs représentations de tournée à Berlin. Dans cette petite ville de Theuringe, on s'était rappelé que c'est l'effort collectif qui fait l'oeuvre d'art théâtral. Nous ne parlerons ici que du jeu. Georges II n'ignorait pas qu'il n'etait pas à même de rassembler dans son ensemble les meilleurs — et, par conséquent, les plus chers — acteurs. Mais il avait compris que la qualité du jeu dans une représentation n'est pas assurée par la brillance d'une ou de plusieures étoiles. L'effort commun allait devenir le majeur principe. Ce qui importe c'est que châque rôle, même le plus petit, a besoin d'être perfectionné jusqu'au moindre détail et que, sans exception, tous contribuent au succés général. Il était même d'usage que les acteurs principales venaient souvent utilisés dans des rôles secondaires.

Or, il y a encore une autre chose associée aux représentations de Meiningen: le métier du metteur-en scène a subi un changement définitif et est devenu légitime. Ce n'est pas sousestimer les efforts précédents et les tentatives que de constater que désormais l'art dramatique allait recevoir des impulsions plus fortes de la part des metteurs-en scène. Permettez-moi maintenant d'évoquer les noms de Otto Brahm et Max Reinhardt. On sait qu'à Berlin se trouve le berceau du drame naturaliste. Rappelons encore une fois les façons inanimées de jouer sous le système rigide de la cour berlinoise. C'est à ceci que s'opposait d'abord le « Deutsche Theater » à qui appartient le mérite d'avoir décisivement activé le développement de l'art dramatique en Allemagne, en créant les conditions nécessaires pour pouvoir interpréter l'homme dans son époque. C'est alors que parut le premier drame de Gerhart Hauptmann sur la scène du Lessingtheater. L'événement du naturalisme est marqué

par un grand scandale qui résulta du jeu naturaliste dont l'heure de naissance fut étroitement liée au naturalisme dramatique. Else Lehmann, Emanuel Reicher et Rudolf Rittner sont les représentants d'une objectivité émouvante et fidèle à la réalité. Otto Brahm a également cultivé le drame classique, mais c'est surtout le naturalisme qu'il a aidé à remporter la victoire dans ses efforts vers une harmonie artistique entre le jeu et la poésie. Il faut mentionner ici son aide le plus efficace: Oscar Sauer. A l'ensemble, qui compte parmi ses artistes des noms tels que Luise Dumont, Friedrich Kaysler et Albert Bassermann, appartient aussi Max Reinhardt, qui allait surpasser de beaucoup son maître. Sa mise-en-scène d' « Asyle de nuit » par Gorki remporta un succès prodigieux, suivi par celui d' « Un rêve de nuit d'été ». Le développement se montre exterieurement dans un changement de scène: on quitte le Kleine Theater et emmenage au Deutsche Theater. Un nouveau style s'était formé, le style Reinhardt.

Il est impossible de nommer tous les acteurs qui appartiennent à cette époque; nous nous limiterons donc ici à citer à titre de représentants Emil Jannings, Werner Kraus, Agnès Sorma, Alexander Moissi et Paul Wegener. Max Reinhardt a un intérêt vif et toujours croissant à la formation de l'individualité de l'acteur. Il s'abstient du cru naturalisme et s'attache enfin à un réalisme poétique.

Ayant mentionné le nom de Paul Wegener parmi quelques membres de l'ensemble de Reinhardt, on y associe immédiatement les grandes impulsions qu'il a données à l'interprétation cinématographique. C'est lui qui forgea le mot Apparatgefühl (*sens d'appareil*). *N'importe ici s'il a été toujours à même, en tant qu'acteur, de mettre en pratique cette conception avec succès. Nous sommes d'avis que fréquemment son expression n'est produite que de son visage, sans que le corps y soit organiquement compris. Wegener, en tant qu'acteur de cinéma, est concentré sans être intensif, il opère avec le moyen de concentration, à voir avec des formulations mimiques, sans arriver à transposer les événements intrinseques dans une intensité corporelle. Après 1913, son ouvrage artistique est caractérisé par quatre films de légende et de féerie, tournés entre 1915 et 1917, où la synthèse entre l'art de l'image et l'art de l'acteur est devenue plus manifeste que dans* Studenten von Prag (*L'étudiant de Prague*), *qui en avait déjà annoncé. Nous n'ignorons pas que se fut par se dernier là qu'il acquérit au cinéma allemand un grand renom dans le monde entier. Le jeu dans les films dont il est question a gagné d'intensité d'autant plus que Wegener avait compris les limites de l'expression extensive dans les gestes exagérés. C'était la pratique devant l'objectif de l'appareil qui conditionnait ce pas en avant vers une efficacité filmique de l'acteur. Chaque artiste sensitif a dû chercher de s'accorder à ces exigences vis-à-vis de l'objectif.*

Nous devons donc redire que ce n'est pas là la force la plus grande de la part de Wegener. Ce qui est plus essentiel, c'est Wegener en tant que metteur-en-scène, ayant compris que l'efficacité filmique du jeu est déterminée non seulement par l'acteur, mais qu'il importe également que l'interprétation entre en fusion organique avec tous les autres attributs, y compris l'appareil de prise de vue, les éclairages, la composition du cadre.

Rappelons nous que la manière dont Wegener a placé ses acteurs, dès son premier film, au milieu de la nature, en utilisant le paysage et le panorama d'une ville comme participants actifs, procédé qui avait pour résultat une rélation stimulante pour l'acteur. Ce fut là quelque chose de nouveau, rappelant les procédés des grands Suédois qui par la mise en relation de l'homme et de la nature ont créé un paysage animé et une expressivité poétique. On ne peut pas passer sous silence le fait que les sujets légendaires et féeriques de Wegener se situaient assez éloignés des problèmes actuels à une époque où se répandait en Allemagne l'école danoise, dans une étendue où l'ouvrage de Wegener n'était point susceptible de faire concurrence. Toutefois, la forte personnalité de Wegener a su faire arriver le moment à partir duquel les interprètes des caractères plus graves de théâtre allaient chercher et trouver un domaine professionel, domaine intelligent et artistique, aussi dans le cinéma. Aussi sa personnalité a-t-elle été suffisamment forte à se confirmer de nouveau, en 1920 par son Golem, *qui démontre une synthèse artistique entre l'acteur et l'architecture.*

En parlant du développement du cinéma allemand, il me semble nécessaire de dire aussi quelques mots à propos de l'école danoise. Asta Nielson se distinguait, à l'opposé de Wegener, par son immédiate compréhension de l'expression mimique et du geste, moyen spécifique de l'interprétation devant la camera. Elle acquerit une qualité particulière

comme actrice de cinéma. La même particularité se trouve à peu près dans toute l'école danoise, chez Viggo Larsen, Waldemar Psilander, Gustaf Blom, Olaf Föns, Augusta Blad.

L'école danoise prit pied en Allemagne immédiatement avant la 1ère guerre mondiale et déterminait le cinéma allemand des années 1914-18. Les films danois gardaient strictement la forme du dénouement tragique, montrant avec clarté l'affinité avec le drame naturaliste du nord et ses ambiances sociales. Les caractères des films mondains de société et de salon représentèrent un monde sur le point de dissolution, consistant dans des scandales financiers, corruptions, adultères, catastrophes, assassinats et un erotisme macabre. Ces caractères du « drame de salon » danois continuaient aprés 1918 en Allemagne. On les retrouve dans les films sexuels et les soi-disants (« Aufklärungsfilme ») des premières années d'après-guerre. Au vrai, l'apogée de ce genre s'est passé dès 1920, ce qui pourtant ne signifie pas la fin de l'ainsi-nommé « drame social » (Gesellschaftsdrama), qui, venant de Danemark, avait pris pied en Allemagne. Il ne s'agit là en effet que d'une période particulièrement scabreuse mais, hélas, qui survit jusqu'à nos jours, tout en gardant son contenu de base et qui ne fut modifié que par le développement du cinéma et les differentes situations sociales. L'acteur n'a là pour but que d'être l'interprète d'un groupement stérile d'individus avec leurs conflits d'ordre psychologique, conflits excentriques et, à la fois, monotones. A la vérité, même dans ce genre de film se reflète l'ébranlement des conceptions d'après-guerre, mais il y manque le contraste réaliste qui aurait donné au jeu de l'acteur une orientation, un contenu artistique et de la profondeur. Il était réservé à la personnalité de l'acteur et du metteur-en-scène d'échapper à la dévalorisation de l'individualité de ce système-là, en cherchant une expression pour la présentation des véritables problèmes sociaux. S'il en arriva ainsi, par exemple dans l'oeuvre de G. W. Pabst, il donna aussitôt au jeu d'Asta Nielsen une motivation psychologique et qui dépassa de beaucoup les traits sociologiques habituels du type créé par elle, même montrant qu'elle allait aborder un certain réalisme. Je pense là au film La rue sans joie de 1925.

Ce sont surtout le film expressioniste, le film de Kammerspiel et le film historique ou de coutume qui forme le type caractéristique d'acteur allemand. La conception des films historiques et des films de coutume ne dissimule pas le voisinage de l'idéologie de la grande bourgeoisie. Or, les deux côtés tournent le dos à la réalité: on ne s'oriente pas vers la nature sociale, celle-ci étant déterminée par le rassemblement des masses et leur poussante vigueur, mais on s'enfuit dans l'histoire et dans les décors des studios. L'abandon de tout point de départ d'ordre documentaires a donc inévitablement été d'une importance essentielle pour le jeu des acteurs. Derrières les figures et les draperies historiques des grands films de coutume de la UFA qui sont introduits dès 1918 par Veritas vincit, ils montrent en toute clarté les retouches des relations actuelles. Or, le but principal de ce film là fut de mettre en lumière le problème des masses et leur assaut contre les remparts ébranlants du vieux ordre. Le tentative d'une représentation des masses comme dans la pièce d'Ernst Toller Masse Mensch, ne fut pas réalisé à l'écran dans la même forme, bien qu'il ne s'agit là que d'un concept bourgeois de la masse comme foule, et qui ne réflète que le Moi exalté de l'auteur lui-même. Le héros du films, cependant, est confronté avec la masse et donne la preuve de son caractère héroique en s'opposant à elle. La superproduction Madame Dubarry (1919) y donna le ton. Armand le Foix, type de jeune premier se sert de la masse pour renverser avec son aide l'autocrate qui avait séduit son amie. La révolution, inspiré par un seul homme, n'est là qu'une rebellion de la populace dont Armand et son amie sont, en fin de compte, les victimes. Pour résister à cette populace, on créé la figure du souverain et on lui donnée la fonction de dominer la masse et d'être l'arbitre du destin des hommes. La figure du souverain est incarnée dans le tyran du Moyen âge et les Pharaons d'Egypte. Mentionnons pour exemple Anna Boleyn et La femme du Pharaon. Or, si on veut donner au héros principal une attraction politique, on évoque une personnalité de l'histoire allemande. Ce fut le cas en 1922 quand on tourna le premier film Fredericus Rex suivi par une douzaine d'autres avec Fréderic II comme héros central de l'action et culminant, en 1941, dans la production nazi de Le grand Roi, mise en scène par Veit Harlan.

Ce n'est pas un hazard que ce genre de film est tourné par la UFA, societé fondée en 1917 par l'état-major allemand et avec le capital de banque comme Meinungsfabrik, c'est à dire fondée par les deux forces qui ont contribué à la défaite de la révolution allemande et qui aspiraient à la restauration du vieux régime. Ces films là donnèrent l'image

d'un souverain autoritaire dont les conflits atteignent des dimensions surhumaines, souverain qui impitoyablement met à jeu le sort de ses sujets pour un but proclamé national. Et ce n'est pas sans raison qu'on ajouta de films de ce genre l'épithète de « nationaux ». Ils devaient rappeler aux spectateurs le glorieux passé dans le but de projecter les idées de la grandeur et de la gloire dans l'avenir. On a vu le terrible abrutissement de ce type d'interprétation filmique dans les années 1933-1945.

Outre Fridericus, il y eut encore les figures de Bismarck, Yorck et le corps des officiers prussiens qu'on a livré au public. Ainsi le film fasciste a-t-il, par la tendance dominante, formé à plusieurs égards le type d'acteur. Outre le film de guerre des nazis, guerre historique ou franchement national-socialiste, on voit le film biographique, dominé, toutefois, par le même type d'acteur. Là aussi, la vie du peuple ne remplit qu'une fonction ornamentale qui consiste a former le fond du « héros ». La réciprocité entre la société et la personnalité se réduit au progrès absolu de la personnalité vis-à-vis l'absence absolue d'entendement et de l'absolue hostilité de la societé.

Là aussi l'image falsifiée de l'histoire dépouille l'acteur de toute possibilité de concentrer ses efforts vers une nouvelle réalisation créatrice. Toute conception d'un rôle de la part des acteurs se heurtait aux étroites limites assignés avant et après 1933 par la dramaturgie de la UFA. Cela avait pour résultat la prédominance de certaines personnalités isolées qui par leur jeu mettent des accents, susceptibles à réglémenter l'action de leurs partenaires, en les forçant dans le système d'une banale typisation. Même le rares performances d'ensemble montrent les traits saillants de la typisation de la plupart des acteurs.

Il faut souligner que la physionomie particulière de ce type d'acteur a toujours consisté à rehausser systematiquement le caractère allemand en comparaison avec l'éntranger, et à heroiser le prussianisme. En outre, ce n'était que très rarement qu'un acteur de la branche plus légère a joué, pendant le fascisme, un rôle principal dans ce qu'on appellait le film national, comme par exemple Will Fritsch, Hans Holt, Wolf Albach-Retty, à l'opposé de Heinrich George, Werner Kraus, Eugen Klöpfer, Otto Gebühr, Mathias Wiemann, Emil Jannings, Paul Hartmann etcétera.

C'est le héros isolé, également, qui caractérise le film de guerre et le film national-socialiste, qui sont particulièrement révélateurs en démontrant le principe dictatorial d'un seul, de même que la nécessaire subordination de tous les autres. Je rappelle ici Flüchtlinge *(Les réfugiés) de 1932-33. Ce « leitmotiv » se retrouve avec des variations continuellement. Une communauté ne se forme que sous la pression d'un monde exterieur brutale et hostile. Elle gagne par là une organisation uniforme, n'étant pas capable d'opérer que par le plus téméraire ou le plus dévoué etcétera. C'est là un mecanisme qui montre toujours le même arrangement de relations entre les héros et ses partenaires. Ce conformisme de la dramaturgie, tout en faisant un cliché du spectacle, ne cesse pourtant d'être efficace, car le jeu et la composition du héros et de ses partenaires sont fondés sur le cliché des effets forts émotifs à toute épreuve. On ne fait que répéter et varier cela.*

L'un des premiers film sonores de la UFA, Die letzte Kompanie, *tourné en 1930 avec Conradt Veidt, en est le premier exemple déterminant. Cette même tendance, renforcée davantage, se trouve dans le film* L'aurore *(1932) qui donne l'exemple à tous les films de la sorte qui vont suivre. Ce film montre le même façonnage de l'acteur que dans le film historique, seulement sur le fond de l'ère nazi.*

* * *

En parlant du développement de l'acteur allemand, on ne peut pas omettre l'expressionisme. La tendance caractéristique de cette ligne a été de s'éloigner de la réalité. La protestation, honnête qu'elle soit du point de vue subjectif, mise dans leurs ouvrages par les auteurs de Caligari *ne fut qu'une analogie défigurée de la réalité. L'expressionisme a été un cul de sac et, par conséquent, un faux chemin pour l'acteur de cinéma, produisant son fatal effet ça et là encore sur le film de Kammerspiel entre 1920 et 1925. Mentionnons par exemple Fritz Kortner dans le rôle du facteur dans le film* Die Hintertreppe *(L'escalier de service), et Eugen Klöpfer dans le film* Die Straße *(La rue). Le visage normal perdit sa valeur. On met comme norme la distortion ou le figement de la mimique et des gestes. Cet effet-là ne fut pas seulement produit par l'acteur, mais dirigé déliberement par l'intermédiaire des costumes stylisés, des éclairages, de l'architecture et de la composition. L'acteur cessa donc d'être un créateur, se conformant aux instructions d'accomoder son*

jeu aux surfaces et aux lignes. En s'adaptant tellement à l'entortillement irrationnel du décor, Werner Kraus et Conrad Veidt se conformèrent parfaitement aux idées expressionistes de la dissolution du matériel corporel dans une expression exclusivement spirituelle. Le bien le plus précieux de l'acteur, la totalité de son corps, a dû s'effacer, selon le dogme de l'expressionisme, pour devenir dessin, ligne et surface derrière lesquels vivait l'âme du mystère où au moins y aurait dû être. Le résultat était des ombres, des masques, une staticité rigide, où se réflétait le monde démoniaque des psychopathiques. Le rôle créateur de la camera fut remplacé par la staticité de l'objectif, par la rénonciation à la configuration. L'exacte réproduction photographique dégradait l'acteur en le réduisant à un accessoire de l'architecture peinte. L'égalité de droits des différents eléments artistiques, tellement intense dans les premiers films de Wegener, disparut. Il est très instructif à observer comment Wegener s'opposait au expressionisme l'influence duquel il avait quand même subi. Wegener réussit à réaliser dans le studio l'idée principale que le film est surtout un art synthetique. Dans son Golem *de 1920, Wegener rétablit le droit corporel de l'acteur. Bien qu'il s'accomodait lui-même au décor, dans la figure tectonique de Golem, le jeu dans le film, en union organique avec l'architecture, montre une grande plasticité. C'est parce que les deux éléments sont mis en une union de contrepoint, s'accomodant réciproquement. De ce principe là la ligne mène directement au Kammerspiel.*

* * *

C'est le film du Kammerspiel qui assigne à la camera un rôle de création et transposant l'acteur dans une sphère intime le conduit devant l'objectif. De cette façon le drame partant du schéma de l'expressionisme trouve une structure psychologique 1) par la conception filmique de l'ensemble (la camera déchainée); 2) par la réalité du drame petit-bourgeois (ici on doit citer comme exemple massimum Der Letzte Mann - *Le dernier homme). Il faut cependant dire que la déviation du film de la rue ne s'approche pas davantage à la réalité partant de cette tendance.*

C'est seulement à travers le contact avec le film soviétique que se produit un renouvellement sociale et par consequent un nouveau type de film allemand. Dans les films de Lamprecht on montre le milieu social, le milieu de la rue et du prolétariat, on y emploie des types *sociaux qui sont le produit exclusif du milieu, mais qui comme ça n'y peuvent pas évader mais doivent succomber. Les films* Mutter Krauses Fahrt ins Glück *(Voyage de de mère Krause vers la fortune) et* Zyankali *en sont la continuation consequente. Ce sont des films prolétariens où les amateurs ou les comparses sont chargés des rôles principaux. Dans ces films se construit un nouvel aspect physique et spirituel de l'acteur. Il faut distinguer trois tendances:*

1) la tendance pacifiste bourgeoise: elle est représentée par le metteur-en-scène Pabst dans ses films Westfront 1918, Niemandsland *et* Dreigroschenoper *(L'Opéra de quatre sous);*

2) la tendance bourgeoise se constituant sous l'influence du mouvement ouvrier, nous citons ici les films Zyankali, Berlin Alexanderplatz, Menschen am Sonntag *et* Kameradschaft; *et finalement*

3) la tendance prolétarienne représentée par le films Mutter Krauses Fahrt ins Glück *et* Kühle Wampe. *Le type du héros de ce dernier film vient d'être repris dans les créations du DEFA après 1945 et surtout à partir du 1949; il faut ici citer* Unser täglich Brot *(Notre pain quotidien).*

Nous pouvons dire sans éxagération que la période qui va du 1910 jusqu'à 1930 est la période la plus importante du théâtre allemand. Si Reinhardt a vaincu le naturalisme terre à terre, il n'avait quand même pas les facultés de porter sur la scène les événements politiques, c'est à dire pas la force de leurs donner une représentation adeguate sur la scène. Il perdait le contact avec le développement de la vie sociale. Ici il faut citer un autre nom, celui de Erwin Piscator. C'est lui qui se rendait compte de l'importance du théâtre comme instrument de la lutte de classe. Ça se faisait d'abord sur la scène du Théâtre Populaire de Berlin, et après quelques mises-en-scène dans ce théâtre, Piscator est invité à donner des représentations au Théâtre d'Etat et comme ça commence son activité sensationelle. Sa mise en scène de « Räuber » (Les brigands) produit un grand éclat. Il transpose le classique dans le présent et joue en 1926 « Räuber » de Schiller dans une manière anti-classique. Cela se manifestait déjà éxtérieurement dans la façon de faire jouer les acteurs dans des costumes modernes. Chez Piscator le vrai héros n'était pas Karl

Moor, mais Spiegelberg en veste de révolutionnaire conséquent. La régie des masses — très précise et soignée — était là pour témoigner sur les intentions du régisseur. Pour nous est d'un intérêt particulier surtout la mise en scène de « Sturmflut » (La marée) de Paquet où pour la première fois est utilisé le film comme scène. Piscator part de la conception que le caractère propre du film est de représenter des actions de masse. C'est pour ça qu'il s'associe avec le film et qu'il l'utilise comme un moyen auxiliaire pour la mise en scène. Cela ne se produit pas pour des raisons extérieures, mais est l'expression de sa volonté rendue vers une conception politique sans équivoque. On le peut vérifier surtout par la pièce: « Gewitter über Gothland » de Ehm Welk, laquelle devient dans les mains de Piscator une pièce actuelle de propagande. En mentionnant encore la mise en scène des « Fahnen » (Drapeaux) de Paquet au théâtre Populaire se caractérise le premier essai de illustrer le déroulement épique.

Il n'est pas possible de parler du développement du théâtre et du film allemands, c'est à dire du développement de l'art dramatique allemand, sans considérer l'influence de Brecht. Sa nouveauté consiste dans la méthode nouvelle de concevoir la réalité. Il s'agit pour lui de mettre en évidence les relations entre la conscience, la situation psychologique et les conditions sociales générales et de la caractérisation des changements historiques en général. Le théâtre d'aujourd'hui ne peut présenter le monde que dans le sens d'une donnée variable. Cette nouvelle méthode de création de l'auteur impose à l'acteur aussi une nouvelle méthode de caractérisation de son rôle. Il n'est plus possible de concevoir un rôle seulement dans le sens psychologique, c'est à dire de le reconstruire simplement à travers des ressources personnelles.

« On ne peut pas créer des images sans avoir des opinions et des intentions. Dépourvu de connaissance on ne peut rien représenter; comment savoir ce qui est digne d'être connu? Si l'acteur ne veut pas être ni perroquet ni singe, il doit s'approprier des notions de son époque sur la vie commune des hommes en participant aux luttes de classe. Comme ça le choix d'un point de vue représente une autre partie essentielle de l'art dramatique, mais ce point de vue doit être choisi en dehors du théâtre ». (« Le petit organon pour le théâtre »).

Le problème se complique chez Brecht dans le sens qu'il se sert pour la plupart des fois comme thèmes de ses pièces de la société capitaliste sans montrer le prolétariat dans de grandes actions (exception faite pour « Mère » et « Commune »). Ainsi Brecht ne peut pas montrer cette nouvelle façon que d'une manière indirecte c'est à dire à travers la méthode de représentation. Les personnages de la pièce ne sont pas conscients de la dialectique du procès en cours tandis qu'elle est claire pour les spectateurs. C'est d'un côté la continuation de la tradition criticant par exemple dans le « Galilei » le héros classique bourgeois, et d'autre part à travers cette critique le nouveau héros socialiste dans sa nouvelle qualité sociale est mis en relation de continuité avec le héros bourgeois classique. La méthode de Brect n'aide pas seulement la création d'un héros socialiste, mais elle crée aussi les conditions pour l'elaboration de l'héritage classique.

Brecht occupe grâce à cette union du futur avec le passé une position centrale dans l'art dramatique moderne. Brecht développe dans quelques pièces — qui sont d'un intérêt immense malgré leur problématique partielle -- le procés de l'émancipation du prolétariat, la conscience de sa mission historique (« Mère », « Commune »). A travers ces pièces on suit le procès intellectuel de création de l'acteur qui part de la spontanéité pour aboutir à la conscience. La création est une discipline consciente. L'influence de Brecht sur le film est, à cause des raisons exposées, centrale mais pas directe. Ça ne dépend pas seulement de la difference entre le théâtre et le film, mais surtout du changement des conditions sociales qui ne nous oblige plus de concentrer notre attention sur la reproduction de la réalité capitaliste.

Pour ce qui concerne les principes généraux de la méthode de création l'influence de Brecht est evidente. Dans le film socialiste il s'agit surtout de découvrir et de mettre en évidence les procès sociaux qui sont dirigés par des individus plus ou moins conscients. Cela exige de l'acteur une partécipation directe et intense à la vie, une observation productive car, pour présenter la réalité socialiste, il ne peut pas faire recours à la tradition des reminiscences littéraires, mais est obligé à créer des qualités primaires. L'image de nouveau héros ne peut être acquise qu'à travers la connaissance réelle de nouveau héros. Mais on

arrive à cette connaissance seulement après avoir bien assimilé le héros classique. Et comme ça le cercle est complet.

Il existe un contact continuel et fécond entre le théâtre et le film. Grace à ce contact, la grande productivité du film, sa conquête immédiate de la nouvelle réalité, son contact directe avec les problèmes actuels ont aussi des répercussions fructueuses sur le théâtre.

Ainsi nous nous retrouvons au milieu des problèmes qui nous interessent depuis 1945. Nous vivons dans un monde qui est changé et cette connaissance est la base d'un art nouveau. Le monde que nous devons représenter est l'expression d'une nouvelle classe sociale. Ce sont des hommes différents qui font leur apparition sur la scène et sur l'écran. Ainsi pour l'acteur devient indispensable la connaissance exacte de ce nouveau milieu, de cette nouvelle morale, de cette nouvelle conception du monde des hommes. Autrement il risque de ne pas être à la hauteur de ses devoirs. Les acteurs plus âgés connaissent bien la vie bougeoise ayant y vécu presque toute leur vie, mais ils doivent encore découvrir la vie nouvelle. C'était et c'est encore un procès difficile qui met aussi le metteur-en-scène devant des tâches nouvelles. Mais quelque chose d'important a changé. Nous avons fait l'expérience qu'il n'est plus possible de « faire quelque chose » sur l'écran et sur la scène sans avoir une conception idéologique précise. Notre public veut être représenté sur la scène. Cela a aussi des répercussions sur le choix des étudiants. Il ne suffit plus de constater les capacités mimiques, il faut aussi examiner jusqu'à quel point les concurrents sont capables de raffigurer le nouveau contenu des rôles. Le talent est une chose à part, mais il s'agit de trouver ce qui correspond mieux aux nouvelles exigences. Car ici la « technique » ne sert à rien, l'acteur est obligé de réfléchir. Les bases idéologiques doivent être une condition préliminaire. Nous n'avons pas un rapport « artistique » avec le rôle, mais un rapport de parti. Etre du parti ne signifie pas que nous exigeons de l'acteur de s'inscrire à un parti politique, ça veut simplement dire que l'acteur transmet sa connaissance du monde dans ses rôles. Les jeunes héros de nos films et de nos pièces réfléchissent beaucoup et cela implique nécessairement que les acteurs eux aussi se mettent à réfléchir. Le physique et le tempérament — dont nous soulignons l'importance — ne suffisent plus.

Evidemment nous nous rendons compte d'être au début de la réalisation artistique de ce type humain. Cela vaut aussi bien pour l'art dramatique que pour l'art de l'acteur. On trouve des premières tentatives dans les films Rotation *de Staudte et* Rat der Götter *(Le conseil des Dieux) de Maetzig. Le sujet de ces films est le fascisme à peine vaincu. Le héros de la classe ouvrière comme incarnation du présent est esquissé dans le film déjà cité:* Notre pain quotidien *de Dudow et pour le moment sa meilleure réalisation se trouve dans le film* Schlösser und Katen.

Mon exposé ne peut être consideré complet; il ne s'occupe même pas de toutes les questions et de tous les problèmes importants. Nous nous rendons compte de l'ampleur du travail qui nous attend. Je n'ai pas pu parler du développement de la télévision: naturellement ce serait très intéressant de discuter la manière expressive spécifique manifestée par le film et la télévision et d'éxprimer notre opinion que l'acteur sur la scène agit sur le public par le partenaire, tandis que son effet dans le film vise directement le partenaire sous l'observation de la camera. On devrait parler des effets plus intimes de la télévision qui entre directement dans nos maisons. Tandis que nous suivons le film où la pièce en compagnie d'une multitude de gens, la pièce de la télévision s'adresse à une seule personne ou au maximum à un nombre assez réduit — à la famille, à un groupe d'amis. J'ai dû renoncer à exposer les problèmes intéressants à ce sujet. Je me suis limité à tracer les grandes lignes tâchant de vous informer de la façon meilleure sur la situation allemande.

Le grandi correnti nazionali di sviluppo dell'arte drammatica, di Werner Wieland.

L'arte drammatica sorge in Germania in condizioni meno favorevoli che in altri paesi; all'inizio del XVII secolo si costituiscono le prime compagnie che si uniformano a modelli stranieri. In armonia col temperamento tedesco, poco dotato per la forma, si sviluppa un tipo di recitazione realistica, che sfocia poi nel dramma naturalista la cui culla è Berlino. A questo movimento si oppone il Deutches Theater, cui spetta il merito di avere creato

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
BIBLIOTECA

l'arte drammatica in Germania e le condizioni necessarie per l'interpretazione dell'uomo nel quadro del tempo in cui vive. E' Paul Wegener, proveniente dal gruppo di Marx Reinhardt, che dà grande impulso alla interpretazione cinematografica e che induce alcune delle maggiori personalità teatrali a trovare nel cinema un campo artistico intelligente al quale dedicarsi. Nel periodo anteriore alla prima guerra mondiale è la scuola danese che influenza il cinema tedesco, con una drammaturgia basata sui caratteri di un mondo in dissoluzione: scandali finanziari, corruzione, adulteri, catastrofi ed erotismo. Ma sono sopratutto il film espressionista, il Kammerspiel ed il film storico che creano il tipo caratteristico dell'attore tedesco. Con l'espressionismo l'attore cessa di essere un creatore, deve seguire le istruzioni che consistono nell'uniformare la sua recitazione alle superfici ed alle linee della scenografia; con il Kammerspiel l'attore viene trasportato in una sfera più intima; mentre il dramma storico, inteso ad esaltare i caratteri tedeschi, e particolarmente prussiani, nei confronti degli altri paesi, produce un conformismo della drammaturgia il quale ha come risultato dei clichées a forti tinte. E' soltanto attraverso il contatto col cinema sovietico che si produce un rinnovamento sociale e per conseguenza un nuovo tipo di recitazione. Un posto di primo piano in questa evoluzione occupa Brecht, col suo nuovo metodo di concepire la realtà, di mettere in evidenza i rapporti tra la coscienza, la situazione psicologica e le condizioni sociali generali. Questi nuovi orientamenti esigono dall'attore una partecipazione diretta ed intima alla vita, una osservazione costruttiva che gli permette di presentare la realtà socialista senza fare ricorso a reminiscenze letterarie. Noi viviamo in un mondo mutato e la coscienza di questo fatto rappresenta la base di un'arte nuova: il mondo che dobbiamo rappresentare è l'espressione di una nuova classe sociale, sono uomini nuovi quelli che appaiono sulla scena e sullo schermo. E l'attore deve avere una conoscenza esatta di questo nuovo ambiente, di questa nuova morale e di questa nuova concezione del mondo.

THE GREAT NATIONAL CURRENTS OF DEVELOPPEMENT OF DRAMATIC ART, by Werner Wieland.

Dramatic art in Germany was born under less favourable conditions than elsewhere; at the beginning of the 17th century were created the first dramatic companies which follow the foreign models. In keeping with the German temperament that has no marked feeling for form, acting develops according to a realistic type, which is eventually embodied by naturalistic drama originated in Berlin. This movement is opposed by the Deutsches Theater, which has the merit of having created German dramatic art as well as the necessary conditions for the representation of man against a contemporary background. Paul Wegener, originally belonging to Max Reinhardt's group, is the man who greatly encouraged cinematographic acting and persuaded some outstanding personalities of the stage to find in motion pictures a lively source of artistic inspiration. In the years preceding World War I the German cinema is under the influence of the Danish school, whose dramas portray a world of moral decay: financial scandals, corruption, adultery, catastrophes and erotism. But the characteristic type of German actor has been created especially by expressionistic cinema, Kammerspiel and historical films. In the time of expressionism the actor is no longer a creator, but must follow the instructions and conform his performance to the exterior setting; with Kammerspiel the actor is made familiar with the problems of the inward life of the soul; historical drama in turn through the praise of the German virtues, and particularly of Prussian virtues, over all other countries of the world, led to conformism which throws a crude striking light on all dramatic material of this kind. A social revival and consequently a new type of acting was achieved only through the contact with Soviet cinema. A basic importance in this respect should be attributed to Brecht and his new outlook on reality, his way of bringing to the fore the relationships between man's conscience and psychologic attitude and the general social conditions. These new trends require the actor to give a direct and intense participation, to develop a constructively observant spirit which will enable him to present socialist reality with no need for literary reminiscences. We are living in a changed world and this awareness forms the backbone of a new art: the world we want to portray is the expression of a new social class; the men we will see on the stage and on the screen are different. The actor must be fully familiar with this new situation, this new code of morals and this new conception of the living world.

Le développement de l'interprétation à travers les arts du spectacle en France

par ANDRE VOISIN

Pour dégager de l'histoire française du spectacle les courants d'interprétation les plus nets, il nous faut d'abord évoquer l'histoire dramatique de notre pays. Au cours de ce rappel historique, il nous faudra remarquer constamment que l'interprétation n'est pas un phénomène indépendant. Comme son nom l'indique en effet, l'interprétation suppose un public à convaincre, un auteur à faire revivre, de sorte que l'interprète se trouve être un médiateur entre ces deux puissances dont il dépend. Son jeu est donc une résultante. Si un certain nombre de conditions matérielles (plein air, espace fermé ou architecture conventionnelle) deviennent nécessaires à cette médiation, ces mêmes conditions extérieures déterminent ou altèrent l'interprétation. Enfin, l'interprète lui-même, suivant la place que lui réserve la Société de son époque, modifie considérablement son jeu et sa manière de se présenter à ses semblables. C'est dire quels facteurs entreront dans cette étude, si nous voulons comprendre les évolutions et les changements de style de l'interprétation française au cours des siècles.

* * *

Les premiers interprètes français sont les plus oubliés, bien qu'ils fussent les plus complets et sans doute les plus humains. Je veux parler de ces conteurs qui, de petites villes en châteaux, chantèrent et colportèrent les légendes de Roland d'abord, puis de Perceval, de Merlin, d'Arthur, de Tristan et Yseult et plus tard les histoires de Renard et d'Isengrin, véritables petits films de l'époque.

En ces temps, l'interprète a la force de son unité. C'est à la fois un poète, un chanteur, un musicien, savant et simple. Il s'adresse aussi bien au peuple qu'aux grands, avec le même langage, la même élévation de pensée, les mêmes vulgarités sans doute, les mêmes naïvetés. Le conteur est une sorte de Théâtre à lui seul: il représente en quelque sorte cet acteur total dont rêvent nos animateurs modernes. Ce chanteur, poète et comédien, interprète d'une manière que Jacques Boulenger, spécialiste des romans de la Table Ronde, caractérise ainsi:

« La race du conteur se marque dans le style par un certain tour vif, naturel, aisé; on l'a de naissance, on ne l'acquiert jamais. Par une façon inimitable de couper, d'agencer ses

phrases, de choisir ses tournures, ses espressions, ses mots, de manière que tout est d'abord un air de chez nous, populaire ensemble et royal à force d'aisance, un je ne sais quoi de fort mais de léger, de traditionnel, de vieux comme notre Patrie et de jeune comme elle ».

Ecoutons d'ailleurs l'un d'eux, le célèbre Beroul, auteur de « Tristan et Yseult », parler à son public:

« Je parle à ceux qui sont pensifs et ceux qui sont heureux, aux mécontents, aux désireux, à ceux qui sont joyeux et ceux qui sont troublés, ceux qui cherchent ici consolation contre l'incostance, contre l'injustice, contre le dépit, contre les maux d'amour. Seigneurs, vous plaît-il d'entendre un beau conte d'amour et de mort, c'est de Tristan et Yseult la Reine, écoutez comment ils s'aimèrent et moururent un même jour lui par elle, elle par lui ».

Il est relativement facile à travers ces textes de comprendre la manière d'interpréter que nous ne retrouverons que bien plus tard et qui reste un idéal de tous les temps: simplicité, familiarité et pourtant rythme, musicalité et transposition de la langue, beauté du style sans grandiloquence. L'acteur est racé, rythmé, il parle de bouche à oreille, c'est un familier. Si nous nous sommes attardés sur cet interprète, c'est que son art n'est pas sans rapport avec l'aimable complicité demandée aujourd'hui à l'acteur de Télévision. Telles sont les caractéristiques du jeu et de l'interprétation des premiers temps.

Le temps des conteurs a pris fin, les pélerins sont pauvres, le livre remplace le récit, nous sommes à l'heure où les villes grandissent, où les collectivités au sortir des guerres prospèrent et où la seule parole d'un conteur ne suffit plus à retenir le flot des pélerins et des spectateurs venus aux foires, aux fêtes ou aux grands pélerinages. Les interprètes doivent s'assembler et produire une histoire collective à l'échelle même du public qui grandit en nombre et en indiscipline. Ce genre, issu de la liturgie, va marquer pour très longtemps l'interprétation française. On peut même penser que cette manière de concevoir l'interprétation est latente et survit à l'état inconscient dans le coeur de chaque acteur français, qu'il soit tragédien ou comédien, qu'il appartienne au théâtre ou au cinéma. Le théâtre français du Moyen Age fut, par son caractère sacré, relié à sa virtualité méthaphysique, c'est-à-dire que le théâtre fut entendu à cette époque comme une image fictive du monde, comme un lieu d'apparence, non point comme un miroir social et humain, mais avant tout *comme le miroir d'un Monde manifesté par Dieu*. Ce théâtre est suprahumain. Quand il parle de l'homme, c'est pour obtenir à travers cette image une élévation vers Dieu.

Le théâtre n'étant ni humaniste, ni dualiste, l'interprétation se devait de rester fidèle à ces principes. En conséquence, l'acteur ne devait point chercher à jouer réellement, c'est-à-dire à incarner Dieu ou Diable, mais laisser entendre au public qu'il n'était, lui, acteur, qu'un instrument d'interprétation et qu'on ne devait pas l'identifier au personnage qu'il joue. Cette manière de jouer, je le répète, reste toujours l'idéal même, inavoué, de la plupart des comédiens français et, par certains côtés, nous retrouvons aux premiers âges du théâtre occidental la théorie de la distanciation chère à Bertold Brecht.

Phénomène aussi important, le comique et le tragique, le sacré et le profane n'étaient pas opposés, mais unifiés et considérés comme complémentaires et nécessaires à une image exacte de la vie. Si l'on se réfère maintenant aux

conditions extérieures, il faut se rappeler que l'acteur doit jouer pour un public, pour une ville, qui atteint rarement moins de cinq mille personnes et qui quelquefois (à Autun en 1506) groupe 80.000 spectateurs. On voit que l'acteur doit être un géant et qu'il a de nouvelles raisons plus prosaïques de transposer sa voix, sa mimique et son jeu, de magnifier sa manifestation. Il faut ajouter que le public faisant rarement silence, il devient nécessaire d'introduire des choeurs qui chanteront des « Silete », c'est-à-dire des appels directs au calme. On conçoit quelles dimensions, quelle vigueur de transposition doivent apporter les acteurs qui désirent garder autour de leur personnage ces silences difficilement acquis. Que l'acteur soit vêtu du costume des prêtres ou de celui des diables ou des farceurs, nous sommes devant une interprétation faite de sincérité, de vitalité et d'effort physique. On psalmodie le vers avec force, les « e » muets sont tenus et inclus dans la métrique. Nous trouvons spontanément réunis deux courants de jeu d'acteur: l'art oratoire et musical de la tragédie et cette faconde physique de la farce qui nous conduira jusqu'à Debureau et aux mimes des boulevards.

Le théâtre religieux du Moyen Age aura donc été presque involontairement le berceau de la tragédie et de la farce: les interprètes pourront au cours des âges s'opposer, mais ils conserveront dans leur lutte une caractéristique commune: leur souci, leur besoin de s'éloigner (souvent d'une manière arbitraire et conventionnelle) de tout vérisme et de tout naturalisme dans le jeu. La stylisation, qui était normale dans un théâtre sacré relatant l'histoire de Dieu et les mythes chrétiens, perdit peu à peu son sens et se fit rapidement taxer d'emphase au moment où elle servit sans changement à dépeindre les hommes et la société telle qu'elle est. Lors de l'apparition du théâtre moderne, il est intéressant de remarquer comment Jodelle, Rotrou ou même Corneille inventeront un théâtre inspiré des mythes grecs ou latins, mais ne transformeront pas l'interprétation. Les humanistes accuseront au contraire le caractère savant de l'interprète en l'imprégnant d'un maniérisme scolaire. La comédie elle-même sera pédante. De leur côté, les farceurs nés du drame liturgique baseront davantage leur comique sur des mimiques et bouffonneries grossières que sur l'observation des types humains. Emphase et grossièreté prendront d'abord le dessus jusqu'à l'arrivée de deux représentants d'une tendance constante de l'interprétation française, faite d'équilibre, de race, et qui retrouve par delà le temps les normes de l'ancien conteur dont on a parlé plus haut. Ces deux hommes, qui donneront à l'interprétation française sa noblesse et sa grâce équilibrée, sont Molière et Racine. En « indiquant » eux-mêmes leurs interprètes, ils lutteront contre les conventions et les grossièretés qui envahissaient alors le théâtre français. Racine conseillera aux actrices ou acteurs de respecter la musicalité des vers, tout en sachant donner aux passions leur véritable appui sensible et physique.

Molière, lui-même interprète, saura fustiger des acteurs comme Montfleury et prendra pour cible les comédiens redondants de l'Hôtel de Bourgogne. Ecoutons-le, dans l' « Impromptu de Versailles », se moquer de leur emphase:

« Il faut un roi, d'une vaste circonférence et qui puisse remplir un trône de la belle manière, et il faut dire les choses avec emphase. Voyons un peu une scène d'amant et

d'amante: voyez comme cela est naturel et passionné, admirez ce visage riant qu'elle conserve dans les plus grandes afflictions ».

On sent quelles conventions pouvaient irriter Molière lorsqu'il assistait aux représentations de ses confrères. Ces notations nous sont précieuses car elles montrent bien ce contre quoi Molière se battait. Si Molière forme les comédiens de sa troupe sans paraître gagner la bataille, ses comédiens lui survivront et sauront transmettre à leurs successeurs une manière de jouer qui sera celle des premiers Comédiens Français (réunis par un Acte Royal quelques années après la mort de Molière sous le nom de Comédie Française). Ce Théâtre, parallèlement, recueillera la Champmesle et les interprètes des tragédies formés par Racine lui-même. L'interprétation française se trouve sauvée de la grossièreté où elle risquait de tomber. Molière a su réunir par l'écriture l'inspiration populaire cachée dans les archétypes des tréteaux et l'art savant. Il élève ces archétypes à la hauteur de comédies de moeurs ou de caractère, les fait entrer dans la littérature, mais sait garder son public grâce à la faconde de son jeu et aussi à sa vérité.

Malgré les vicissitudes, le théâtre professionnel français sera sauvé par cet Acte Royal de création de la Comédie Française qui réunit les trois grandes troupes de comédiens du XVIIème: la troupe de Molière, la troupe du Marais et la troupe de l'Hôtel de Bourgogne. Les interprètes les plus divers se trouvent donc réunis une fois encore pour un nouveau destin: ce sont les farceurs les plus puissants, les comiques populaires dans la tradition de Gaultier Garguille, Gros-Guillaume, Turlupin, des actrices comme la Duparc, la Champmesle, Floridor Montfleury et tous les acteurs de la troupe de Molière. Grâce à cette Institution, ces acteurs pourront transmettre chacun leur manière d'entendre le jeu, et cette filiation, pour être imparfaite, n'en parviendra pas moins jusqu'à nous par les Sylvain, Mounet-Sully, Sarah Bernhardt, Coquelin et les acteurs comiques du début de notre siècle.

Cependant, c'est au XVIIIème que l'acteur français fut le plus subtil et le plus brillant. A cette heure, les leçons de Racine et de Molière étaient encore vivantes et le temps n'avait pas altéré la grâce, la subtilité des comédiens. Voici la manière dont Emile Fabre en parle:

« Jamais époque ne fut plus favorable, ni période plus brillante, non certes par la valeur des pièces représentées, mai par une étonnante réunion d'artistes incomparables. On vit presque simultanément. Le Kain, Molle, Préville, Dugazon, Dazincourt, Fleury, les demoiselles Clairon, Dumesnil, Louise Contat, etcétera. Il semble bien que c'est le moment où le jeu des comédiens atteignit son point de perfection. Seuls, les acteurs du XVIIIème siècle ont pu donner l'idée de ces personnages royaux que sont Agamemnon, Alceste, Célimène, Almaviva, Orgonte, Elmire. Fréquentant la cour, vivant presque dans la familiarité des gentilhommes, les comédiens avaient acquis une liberté d'allure, une aisance dans leurs manières, une élégance dans le port du costume, un tour de conversation libre, aisé, volant, qui fit connaître à l'Europe éblouie ce qu'était alors la Société française la mieux policée qu'un Etat ait jamais connu. Partout tous les comédiens étaient reçus, choyés. Une sorte de folie du spectacle s'était emparée de la cour et de la ville ».

Face à cette sauvegarde professionnelle, les comédiens de la foire se trouvent livrés à eux-mêmes, cantonnés dans leurs privilèges de la foire Saint-Germain ou de la foire Saint-Laurent. Ils risquent des entreprises particulières qui vont conduire anarchiquement le théâtre à un morcellement et aussi à un enrichis-

sement des genres: comédie satyrique, drame historique, mélodrame, mimodrame, pantomine, opéra comique, opérette, cirque, vaudeville. Les anciens « banquistes » vont bientôt parvenir à concurrencer leurs confrères de la Comédie Française. Un jour, des transfuges viendront créer les rôles des grandes pièces de boulevards et illustrer grâce à leur jeu des genres comme le mélodrame, la pantomine ou le vaudeville.

Nous sommes à la fin du XIXème siècle, la société tend à s'uniformiser, le jeu théâtral imite cette normalisation: les interprètes vont et viennent d'un genre à l'autre. Certes, la Comédie Française joue Victor Hugo, les comédies de Molière, les tragédies de Racine, de Corneille, mais le jeu se simplifie et le naturel apparaît grâce aux leçons des comédiens et du public populaire. Sur les boulevards, les interprètes font la gloire d'un nouveau venu, Eugène Labiche, qui sera joué un jour à la Comédie Française même. Cependant, les leçons de Molière sont oubliées, une certaine convention théâtrale plane sur l'ensemble du Théâtre français, qu'il soit classique, mélodramatique ou vaudevillesque. Il faudra attendre la venue d'Antoine, pour que soient créés un langage et une interprétation révolutionnaires. Sa tendance sera nettement naturaliste.

Le Théâtre Libre est né et avec lui une pépinière d'auteurs et d'acteurs engagés à la découverte d'une vision plus photographique et plus exacte de la vie. C'est une révolution. Elle s'appuie sur des auteurs célèbres comme Zola, Mirbeau, Becque, et exige de l'acteur une simplicité et un naturel qui l'opposent catégoriquement à ses confrères du Théâtre Français et du Boulevard. Nous verrons plus tard comment le Théâtre Libre fut, pour le cinéma naissant, une véritable source de recrutement. Avant Feuillade et Griffith, André Antoine exigeait de ses acteurs qu'ils travaillent à la reproduction exacte de la vie. Le grand critique Lucien Dubecq en parle en ces termes:

> « Pour tout ce qui concerne l'art de l'interprète, il n'est que juste de dire qu'elle était indispensable, cette réforme. Le théâtre à tirades de Dumas, le théâtre à effets de Sardou avaient engendré des comédiens pour qui la parole était devenue une convention assez semblable à la cavatine des ténors. L'acteur s'avançait sur le devant de la scène et débitait son couplet face aux spectateurs sans se soucier le moins du monde si les camarades à qui il était sensé s'adresser se trouvaient derrière lui inoccupés et les bras ballants. Un fait curieux montre à quel point ce procédé était ancré. Les comédiens de ce temps-là avaient régulièrement le bas de leur pantalon brûlé par le gaz de la rampe ».

Cette nécessaire réforme naturaliste n'en suscita pas moins de très vives réactions. Paul Fort créa, face à cette entreprise vériste, un théâtre poétique où l'on créa Pelleas et Melisande de Maeterlink et le jeune auteur Edmond Rostand fut le continuateur de ce théâtre poétique du début du siècle. Ces divers courants opposés, un homme va tenter de les réunir par une nouvelle réforme, la plus audacieuse, la plus profonde qu'on ait connu depuis celle de Molière et de Racine. Elle influencera les acteurs français jusqu'à nos jours.

En effet, Jacques Copeau, en créant le Vieux-Colombier, tente de réunir ces forces contradictoires qui s'opposent sans cesse et courent chacune à une décadence. Cette réforme s'appuie sur les jeu de l'acteur autant que sur le répertoire. Copeau fustigera, comme Molière autrefois, le vérisme sans poésie et sans grandeur issu des représentations du Théâtre Libre. Il rassemblera, en

quelque sorte, les faisceaux d'interprètes qui s'écartent et s'opposent et parviendra dans une large mesure à redonner au théâtre français et à ses interprètes un équilibre, c'est-à-dire une passion et une raison. Les plus grands interprètes français de ce temps seront formés à cette école: Charles Dullin, Michel Simon, Luois Jouvet, Valentine Tessier, André Barsacq, Jean Mercure, Jean Vilar, Jean-Luois Barrault, etcétera. Aujourd'hui, la réussite du Vieux-Colombier est notoire, bien qu'on puisse dire qu'elle demeure superficielle, puisque certains problèmes se posent à nous de nouveau.

Nous avons à déplorer sur nos scènes la disparité du jeu, l'absence de métier, le retour à certaines conventions par manque de vérité. En réalité, le réformateur est plus honoré que continué. Aujord'hui, il est possible de dire que l'effort de Copeau a permis à l'interprète de se replacer au rang d'acteur. Le Vieux-Colombier a su donner à ses adeptes un admirable sens de soumission au poète, sans souci des formes à travers lesquelles ce poète s'exprime. C'est pourquoi le Vieux-Colombier sera la source de recrutement la plus sûre, pour les artistes de la scène, pour ceux de l'écran, et enfin pour les interprètes futurs de la télévision.

Comme Molière autrefois, Jacques Copeau demande à ses interprètes une très grande sincérité. Sans méconnaître l'importance de l'apport d'un Stanislavski qu'il déclare son Maître, il provoque les qualités de l'artiste français, sa verve, sa faconde propre, sa distinction, sa mobilité. Il ne craint pas de retrouver l'esprit de la farce et ne cachera pas sa nostalgie pour le Moyen Age, au cours des grandes célébrations. N'oublions pas que les deux auteurs favoris de Jacques Copeau resteront Molière et Shakespeare. Jacques Copeau ne craindra pas lui-même de paraître sur l'écran de cinéma, estimant que l'artiste, c'est-à-dire le poète, peut s'exprimer sous toutes les formes. A l'heure actuelle, l'image de Jacques Copeau s'efface lentement, de nouvelles tendances germent, de jeunes acteurs parlent de la méthode de Stanislavski, telle qu'elle est entendue soit à l'Actors Studio de New York, soit au Théâtre d'Art de Moscou. Entre ces deux courants psycologiques et sans doute au delà, l'interprétation française cherche son inspiration propre. J'ai parlé d'un virus dont les interprètes français sont porteurs: le style.

Pour conclure, je voudrais affirmer qu'ils ont toujours la nostalgie du conteur, d'une transposition lyrique, d'une faconde burlesque. Le style de Molière, celui de Marivaux et celui de Musset sont là pour rappeler à l'interprète qu'il ne doit suivre ni la platé observation de la vie, ni la vanité de l'emphase. La vérité est malicieuse: elle se trouve dans le clin d'oeil de Pierre Brasseur, dans l'audace des premières interprétations de Jean-Louis Barrault et de Vilar, dans la truculence de Michel Simon ou de Bourvil, dans le style de Marcel Marceau, dans les fines répliques d'un François Billetdoux.

* * *

Si nous avons étudié le théâtre avec quelque importance dans le cadre sommaire de cette note, c'est que l'histoire de l'interprétation théâtrale a influencé considérablement l'interprétation cinématographique. Le cinéma est, par essence comme du reste par naissance, un art populaire; c'est sur les foires

et dans les cafés qu'ont été projetés les premiers films français; ce sont les comédiens de la foire et les régisseurs du boulevard qui, avec un instinct très sûr, reconnaîtront dans les films de Louis Lumière, une nouvelle possibilité d'expression populaire. Avec une mobilité qui caractérise bien ces anciens ambulants, ils devinrent les hommes et les créateurs de cet art nouveau qu'ils appellent: « le ciné.», comme, un siècle ou deux auparavant, leurs Maîtres, les danseurs de cordes, étaient devenus les inventeurs du cirque, de la pantomime et du mimodrame. J'ai relevé à dessein les noms des tout premiers, les créateurs et réalisateurs du cinéma entre 1898 et 1918. Un seul homme n'appartient pas directement au théâtre, mais au journalisme: Louis Feuillade. Encore est-il auteur et place-t-il à ses débuts des livrets dans les théâtres parisiens. Georges Méliès, le père du Cinéma d'Art, est prestidigitateur et directeur du Théâtre Houdin. Zecca est fils de machiniste et concierge du Théâtre de l'Ambigu, Dranem, comique troupier de l'Eldorado, va tourner deux cents films pour la maison « Pathé », Lucien Noguet, qui est le chef de figuration du Châtelet, règlera, pour le compte de Zecca, la série du *Chat Botté* et *La première Passion de Jésus* qui ait été tournée au monde.

On se souvient de l'origine du théâtre: tout comme les diacres et les étudiants en rupture de ban avaient su créer les cadres de notre théâtre pré-classique, les transfuges du théâtre deviendront les Maîtres du cinéma naissant. Capellani appartient au Théâtre Libre et même à la troupe de Firmin Gemier; il est pourtant défenseur d'un répertoire réaliste français qui influencera jusqu'à Griffith. Louis Feuillade lui-même est auteur dramatique, mais saura créer une Ecole de Comédiens d'Ecran. Même s'il le désirait, le cinéma ne pourrait pas renier ses origines, car le théâtre a été pour lui une cellulemère et les farceurs eux-mêmes ont joué leur rôle dans son histoire. En effet, les comédiens des tréteaux sont devenus forains et sont cette fois les clients, les distributeurs des films naissants. Ils feront la fortune de « Pathé » et de « Gaumont » et soutiendront le cinéma comme formule de théâtre à bon marché pour leurs badauds.

Comment s'étonner alors que les habitudes, la terminologie, le jeu de l'acteur, restent encore ceux du théâtre? Le premier studio de Gaumont s'appelle « Le Théâtre cinématographique »; on entretient les troupes d'acteurs, les décorateurs sont ceux de l'Opéra de Paris. Que l'on tourne des féeries comme celles de Méliès, des actualités comme celles de Zecca, des reconstitutions historiques, des drames ou des comédies, on fait appel aux anciens camarades de théâtre. Les premiers réalisateurs et les premiers interprètes français, mettront bien des années à comprendre que le cinéma n'est pas du théâtre filmé (et sans doute ne réussira-t-on jamais entièrement à tuer cette équivoque). Zecca, le créateur du genre réaliste, qui va détrôner la production de Méliès, verra dans le cinéma un moyen théâtral à la portée du public populaire. La firme Gaumont, dans son catalogue de 1905, parlera en ces termes de ses premiers studios:

« Le théâtre que nous venons de construire sur des données absolument neuves nous permettra d'établir, outre des scènes comiques, des pièces à grand spectacles d'un intérêt toujours croissant. La collaboration d'une troupe d'artistes renommés, d'un personnel exercé, nous assurera la réussite parfaite des pièces, non seulement pour l'intérêt du sujet, mais encore du point de vue artistique et théâtral ».

A cette époque, l'interprétation avait donc toute chance d'être elle aussi de caractère théâtral. Pourtant, nous allons voir se dessiner trois grandes tendances d'interprétation et, dans un certain sens, on peut se demender si les acteurs n'ont pas inventé, avant les réalisateurs, l'interprétation cinématographique. Pour ses féeries, Méliès recrutera ses acteurs parmi les derniers mimes qui jouent encore à son époque sur les boulevards. Il les recrutera pour des raisons techniques de « lisibilité ». Voici comment, dans une lettre, il explique ses raisons :

« Un bon acteur de cinéma est celui qui sait se faire comprendre sans parler, et son geste volontairement outré est toujours de la plus grande justesse. Il y a lieu de tenir compte de ce que « rend » l'appareil. Les personnages se trouvant dans une photographie, plaqués les uns sur les autres, il faut faire la plus grande attention pour détacher les personnages principaux. Si vous dites : « j'ai soif », au théâtre vous ne portez pas votre pouce avec la main fermée à votre bouche pour simuler une bouteille. C'est parfaitement inutile puisque tout le monde a entendu que vous aviez soif. Mais en pantomime, vous serez obligé de faire ce geste pourtant bien simple; eh bien! neuf fois sur dix cela ne viendra pas à l'idée de quiconque n'aura pas l'habitude de mimer pour le cinéma. Rien ne s'improvise, tout s'apprend ».

Nous lisons encore plus loin :

« Contrairement à ce qu'on croit, il est très difficile de trouver de bons artistes pour le cinématographe; souvent même les mimes de profession sont mauvais parce qu'ils jouent la pantomime avec des principes conventionnels. Former une bonne troupe cinématographique est une chose longue et difficile ».

Voilà ce qui nous explique le jeu si pittoresque, mais si spécial, des acteurs de Méliès. Il n'est pas inutile de noter qu'on retrouvera ce jeu quelques années plus tard dans les films de René Clair. Ce que Méliès avait exigé des acteurs pour des raisons de lisibilité, René Clair l'exigera pour des raisons de style et de cocasserie comique voulue. Le cinéma connaît dès son apparition un second courant de jeu. En effet, le style même des actualités va conduire Zecca à recruter des acteurs jouant vrai. Cette fois, c'est le Théâtre Libre qui va donner le ton et inventer ce jeu plausible nécessaire aux sujets tournés (par exemple, l'affaire Dreyfus). Une anecdote extraite des mémoires de Jules Claretie nous renseignera sur ces tournages en extérieur :

« Les environs de Paris sont devenus des salles de répétitions pour le cinémagraphe; on ne s'étonne plus de rien; et les rôdeurs qu'on arrête font une réponse toute prête aux agents de l'autorité : Monsieur l'agent, ne faites pas attention, c'est pour le cinéma! »

Sans doute le directeur de la Comédie Française est-il de mauvaise humeur. En effet, Henri Lavedan, auteur, persuade les acteurs de la Maison de Molière et cherche à les intéresser à cet art nouveau qu'est le cinématographe. Ils créeront, sous la conduite de Calmette, « le film d'Art ». On connaît le fameux *Assassinat du Duc de Guise,* mais bien des films suivront, tournés selon le principe théâtral et interprétés par les plus grands acteurs de ce temps : Rejane, Mounet-Sully, Coquelin, Sarah Bernhardt. Cette grande actrice écrira du reste, après un tournage à Neuilly :

« J'ai joué devant trois manivelles. Les gens ont été charmants, j'ai parlé comme d'habitude ».

Si cette manière condescendante de traiter le cinéma est habituelle aux acteurs du film d'art, ils n'en seront pas moins impressionnés en voyant les résultats. La grande Sarah tentera même d'interdire la projection de ses films.

Elle comprendra un peu tard qu'au cinéma il ne convient pas de parler « comme d'habitude », c'est-à-dire comme au théâtre. En effet, l'acteur est un être sensible, il se rend vite compte par lui-même des nuances à apporter à l'interprétation. Dans un Ciné-Journal du 18 février 1909, l'aveu d'une jeune actrice est significatif :

« Je suis allée jouer devant l'appareil cinématographique, mais ce n'est pas jouer qu'il faut dire. C'est au théâtre qu'on joue. Au cinéma, il faut davantage et mieux. Il faut *vivre*, il faut se mouvoir, il faut agir comme dans la réalité, il faut même apporter à cette attraction, une spontanéité, une impétuosité qui doivent être sincères : une hésitation, un geste faux seraient irréparables ».

Un fait est capital : la conscience professionnelle de l'acteur, sa lucidité, lui permettent de juger souvent sévèrement le jeu d'autrui. Soudain, grâce au cinéma, l'acteur peut se voir, se juger lui-même, perfectionner son interprétation. Il faut bien peut connaître l'acteur pour ne pas comprendre quel intérêt immédiat il a porté à ce miroir nouveau. Pour les acteurs d'Antoine, le cinéma apporte la confirmation qu'ils en attendent : nécessité d'une sobriété de jeu, vie du rôle, vérité. Les films montrent clairement le ridicule des jeux outrés et conventionnels, ils engagent l'acteur sur la voie du jeu intérieur. Qu'il soit comique, chansonnier ou mime, interprète de films populistes, sociétaires de la Comédie Française, chaque acteur perd sa morgue d'homme de théâtre, tourne d'une manière moins condescendante et suit avec attention les conseils des réalisateurs.

Malgré ce qu'on a pu dire, le jeu des acteurs, sur les conseils de Feuillade, de Pouctal, ou de Capellani, a très vite été sobre et souvent remarquable de psychologie. C'est l'époque où nous voyons apparaître un homme qui peut être appelé le premier acteur français de cinéma et dont la formation est purement théâtrale. Il s'agit de Max Linder qui incarne merveilleusement l'interprète français type, celui qui sait toujours, quel que soit le moyen d'expression qu'il choisit, trouver le coeur du public. En effet, seul le mauvais acteur est incapable de s'adapter à de nouvelles condition de travail. Max Linder était lauréat du Conservatoire de Bordeaux et jouait à l'Ambigu dans « Les deux orphelines », « Miquette et sa mère » et « Le Roi ». Engagé pour tourner *Les débuts d'un patineur,* il invente un personnage qui lui vaut la gloire et qui fera l'admiration de Chaplin lui-même. Louis Delluc, dont on connaît la sévérité, écrira plus tard :

« Max Linder est le plus grand homme du cinéma français, c'est même lui seul qui a approché avant les autres la simplicité nécessaire au cinéma ».

Parallèlement à cette conquête de la sobriété et à l'avènement d'un style de jeu, le cinéma découvre, grâce à ses réalisateurs, les mouvements d'appareil, les découpages, les montages qui vont permettre un langage spécial et sortir l'acteur du travail « en continuité ». La progression de ce langage détrônera pour un temps l'acteur au profit des déplacements d'appareil et du jeu savant des cadrages. Pour la première fois, l'acteur n'est plus roi dans le spectacle, il risque de redevenir un pion, un élément constitutif au même titre que l'accessoire ou le décor. Les impératifs techniques prennent de l'importance, le réalisateur exige une soumission à sa volonté créatrice.

Dès la fin de la première guerre mondiale, l'interprétation française ne cessera d'osciller entre ces deux extrêmes: cette position d'acteur roi issu du théâtre filmé et l'acteur-accessoire né de la volonté de recherche d'un style cinématographique pur. Si les nuances restent multiples suivant la personnalité des réalisateurs, on peut néanmoins dégager, de 1920 à nos jours, quatre grand courants d'interprétation: 1) survie du théâtre filmé grâce à l'habilité des interprètes et à la valeur de l'intrigue et du dialogue; 2) relative liberté de l'artiste, qui continue à occuper dans le spectacle la place la plus importante, en se soumettant à l'esprit du film et à son rythme; 3) courant néo-réaliste qui préfère s'appuyer d'une part sur des interprètes inconnus, pris dans la rue ou qui s'efforcera de détruire chez l'acteur choisi toute personnalité d'interprète; 4) volonté plus nette encore du réalisateur de réduire l'acteur à une absence qui permette aux seuls éclairages, à la seule caméra, d'écrire grâce à un montage approprié le film lui-même, sans que l'interprète vienne le dévier, par des accents personnels et subjectifs, de sa ligne et de son esprit.

En 1919, Antoine réalise et met en scène *L'Arlésienne*. Renè Clair tourne sans doute à sa manière, mais malgré tout en faisant de l'acteur un élément important, *Le chapeau de paille d'Italie*. Dreyer, en 1928, donne à l'acteur une part principale en traitant un de ses films les plus célèbres en gros plan, réservant ainsi une part royale au jeu sincère de deux acteurs: Falconetti et Sylvain. Il faut parler également des abus qui mènent tout droit à la survie, voire à la résurrection du théâtre filmé. Les films de Sacha Guitry, Marcel Pagnol, Marcel Achard seront autant de pièces de théâtre où le public aura le plaisir de retrouver ses acteurs favoris dont les noms prestigieux sont encore connus: Saturnin Fabre, Victor Boucher, Signoret, une théorie d'acteurs que nous pouvons appeler les comiques français. Dans une large mesure, ces films ont été continués par Noël-Noël jusqu'en 1948 avec les *Casse-Pieds*. Dans cette catégorie, l'acteur fait peu d'efforts pour changer son jeu théâtral en un jeu cinématographique. En effet, le public aime cet acteur tel qu'il est et l'acteur ne sent pas la nécessité d'être plus sobre et plus juste, au contraire. Il est typique de remarquer qu'à l'époque où des recherches passionnées mènent un certain nombre de théoriciens du cinéma vers la découverte d'une syntaxe, certes désordonnée mais nécessaire, subsiste et prospère en France un certain jeu pittoresque, hétéroclite, anarchique et florissant. Jules Berry, Michel Simon, Saturnin Fabre, Victor Boucher continueront, même jugulés par l'exigence des réalisateurs, à se comporter comme des acteurs libres, cherchant à jouer un rôle de la même manière qu'ils le joueraient sur une scène de théâtre.

Le cinéma reste, pour ces acteurs, un spectacle pendant lequel inconsciemment ils rendent le spectateur complice de leur manière d'interpréter et font en sorte que le public ne soit pas dupe du spectacle et conserve sa liberté. Quoi qu'il en soit, cette manière ne choque pas le public français. Dans les cas les meilleurs, il l'affectionne même. Lors d'une enquête menée au Lycée Montaigne, — au cours d'une causerie organisée dans le cadre des conférences annuelles de l'IDHEC et de l'Académie de Paris —, en février 1959, à propos de *La Kermesse Héroïque* de Jacques Feyder, j'interrogeais le public sur la manière dont Louis Jouvet avait interprété le rôle du moine. Il me semblait

en effet que Louis Jouvet incarnait son personnage d'une manière tout à fait désinvolte, apportant ses habitudes théâtrales dans un rôle qui eût pu être plus nuancé. Avec une unanimité incroyable, le jeune public trouva que le jeu de Louis Jouvet était pittoresque e, loin d'être blâmable, renforçait la cocasserie voulue par le sujet. Il faut reconnaître là des prédispositions du public français à aimer ce qui touche au domaine de la transposition et à sympathiser avec les acteurs sachant conserver leur liberté à l'intérieur même du rôle cinématographique.

Luttant contre cette tendance finalement théâtrale, un certain nombre de réalisateurs cherchèrent à dégager des lois et des règles techniques propres au cinéma. Les films de Germaine Dulac, de Delluc, d'Epstein, illustrent ces tendances à faire du langage cinématographique le centre du spectacle. L'acteur est un pion, le réalisateur exige de lui une sorte d'absence de jeu. Cette tendance du cinéma français conduit à des oeuvres fortes et d'un très grand style, quoiqu'elles soient relativement rares. Le chef de file de cette tendance est actuellement Robert Bresson. Ce réalisateur cherche avant tout à faire du cinéma un art et à découvrir, à travers le cadrage, les mouvements d'appareils et le montage, les règles chiffrées d'une construction propre à produire l'émotion. Il a dépersonnalisé l'acteur. Comme Epstein autrefois (dans *Finis terrae*), il prend ses acteurs hors du professionnalisme pour briser ainsi le culte du déjà vu et des vedettes. L'absence de métier lui paraîtra une qualité plus sûre qu'un métier trop étincelant. Il cherche même dans sa direction d'acteur professionnels (Maria Casarès, dans *Les Dames du Bois de Boulogne*) à faire disparaître toute personnalité trop émouvante. Maria Casarès en parle en ces termes:

« Il nous tuait doucement, doucement pour ne garder de nous que la carapace ».

On comprend que cette technique déçoive l'acteur. Même celui qui s'y plie totalement et volontairement trouve moins de satisfaction dans cette manière d'interpréter, car c'est le réalisateur qui est ici poète et acteur, plus que l'interprète. Cette tendance, déjà exploitée de 1923 à 1928 par Germaine Dulac, Epstein et même Cocteau paraît limitée à une sorte d'exercice de style nécessaire et qu'il faut applaudir, surtout si le réalisateur est un poète authentique. Il y a là une légitime réaction contre l'envahissement bavard de l'interprète. Cependant il est possible que Robert Bresson parvienne à trouver une position plus nuancée, donc plus exacte, où il pourra recomposer l'acteur et en faire le centre de son travail. Il rejoindra ainsi ceux qui illustrent la tendance la plus intéressante, parce que la plus juste. Elle groupe d'ailleurs les plus grands noms du cinéma français. Dans cette tendance, l'acteur est remis à sa place véritable, il est traité comme un centre, dans la mesure où il est fidèle à l'esprit du film, où il tient sa place et n'amène aucune habitude suspecte. Ce courant d'interprétation est celui du « document-humain-spectacle ». L'acteur de cinéma, qu'il le veuille ou non, quand il joue un rôle, nous montre plan par plan sa vie même; le rôle devient un document. Le personnage est l'acteur, les sentiments appartiennent à l'acteur, il n'y a aucune tricherie. C'est cette manière de jeu qu'ont choisi les plus grands interprètes français. Jacques Feyder, Marcel Carné, Marcel L'Herbier, Claude Autant-Lara, Jean Duvivier,

Jacques Becker, Henri-Georges Clouzot et peut-être surtout Jean Renoir ont cherché à travailler avec l'acteur. Ils inventen avec lui une manière de jouer sobre sans doute, mais se rapprochant du document, présentant au public non pas l'acteur, mais l'homme. La vie est redécouverte à travers un spectacle, mais cette vie est un documentaire sensible. Tel est le cinéma; et l'on sait fort bien que la vie des sentiments exprimés et tenus au cours d'un film par un acteur tel que Jean Gabin est véritablement un document humain, non point de jeu mais de vie.

Le cinéma français, grâce à cette tendance, s'est tenu dans un juste équilibre, entre les défauts du théâtre à « tics » (où l'acteur est plus utilisé que régi) et cet autre excès qui tend à faire du cinéma une grammaire et une mécanique d'images auxquelles le public profane ne s'intéresse que de loin. Il ne faut pas oublier que le cinéma est un spectacle qui raconte une histoire. C'est dans cette mesure qu'un juste équilibre doit être trouvé. L'acteur français pense justement qu'il est décidément le meilleur véhicule possible pour faire vivre une histoire quand il demeure à sa place. C'est ce qui fait le peu d'importance du dernier courant où l'acteur se trouve être remplacé par l'homme de la rue. Cette conception est finalement exceptionnelle en France. D'Epstein à Bresson ou Rouquier (*Farrebique*), aucune production ne peut autoriser à dire que le film sans acteurs soit nettement plus attachant que le film où les interprètes sont bien dirigés. Le public partage largement cette opinion. Même si la technique, le découpage et le montage viennent épauler d'une manière efficace le jeu, il est aléatoire de vouloir écarter l'acteur de l'écran au profit de l'homme réel. L'art n'est pas une reproduction, mais une re-création. Chaque exception fut-elle brillante et loin de pouvoir se généraliser. De plus, les conditions économiques, industrielles ou mécaniques (relief, grand écran, etcétera) peuvent hâter la disparition de l'écriture cinématographique actuelle sans que les règles de l'interprétation soient sensiblement modifiées. On comprendra alors qu'il reste plus intéressant de « soumettre » la technique à la vie du thème cinématographique.

D'ailleurs, dès qu'un grand acteur apparaît, tout dogme est pulvérisé et il échappe à ces aspects et cloisonnements. Il sait en effet être multiple, il représente une sorte de théâtre à lui seul, il joue à la fois le réalisme et le style, il est document et montre qu'il est acteur. Signoret, Raimu, Arletty, Fernandel, Fresnay et Perier ont donné l'exemple, dans leurs meilleures interprétations, de ce suprême métier et de cette virtuosité qui sait rester sincère. Dès qu'un acteur est grand, il bouleverse toute théorie et souvent le film lui-même se construit autour de son personnage. C'est actuellement le cas des films de Michel Simon ou de Jean Gabin.

* * *

Avec la télévision, l'acteur qui risquait d'être relégué par le cinéma au plan d'instrument se trouve tout à coup replacé au centre du problème. C'est pourquoi, l'acteur a une telle joie, une telle satisfaction à travailler pour la télévision naissante. Historiquement, la télévision est encore en France à ses débuts, si elle bénéficie de son retard pour utiliser une définition excellente (de 819 lignes). Elle compte cependant plusieurs millions de spectateurs, ce

qui la place sur le plan international dans une situation encore fragile. Mais, dès sa naissance, c'est-à-dire depuis 1937, la télévision a eu ses pionniers. Ils sont venus cette fois du cinéma et du théâtre. Tout comme dans l'histoire du cinéma, un certain nombre d'acteurs, de réalisateurs, de techniciens, firent confiance à cette invention technique et décidèrent d'être les promoteurs de sa carrière. Ces pionniers eurent raison, et leur obstination les amena un jour à triompher des périodes difficiles pendant lesquelles il fut nécessaire par exemple de développer les films dans des baignoires et de s'accoutumer à des conditions de travail qui paraîtraient burlesques aujourd'hui (âge d'or des studios, maquillages ahurissants). Cependant, la télévision française a l'ambition d'être adulte, fait preuve d'exigences et de qualités qui permettent de tirer quelques conclusions.

La première de ces conclusions est que l'acteur de théâtre ou de cinéma redevient, grâce à ce nouveau moyen mécanique, le centre du spectacle. En effet, la télévision est un art fraternel. L'homme y travaille pour l'homme et près de lui. La télévision est, d'une part une fenêtre sur le monde par l'actualité (le journal, c'est-à-dire l'histoire de notre temps, peut être pathétique si l'acteur du journal parlé sait vivre son sujet) et d'autre part un moyen d'exploration de l'homme intérieur, par l'art du spectacle. Il existe donc avant tout une atmosphère, un ton qui font de toute personne: speakers, animateur..., des acteurs, des comédiens spéciaux. Ici, la technique n'à plus l'importance qu'elle peut avoir au cinéma, et le découpage existe moins en fonction de la virtuosité que de l'efficacité du document humain. A la télévision l'homme est roi, et l'homme dans ce qu'il aura de plus familier, et c'est pourquoi l'acteur aime la télévision: c'est un centre à partir duquel il peut s'exprimer en liberté. De plus, c'est un art qui lui fait la plus grande publicité. Le jeu de l'acteur doit y être familier, puisqu'il pénètre dans l'intimité des spectateurs et que le public est cet « homme en robe de chambre », avec lequel on vient passer une soirée. Si l'acteur adore cette intimité, elle doit rester de bon aloi, car un autre danger le guette s'il se départit d'une réserve et d'un tact qui vont de pair avec la familiarité bien comprise. La télévision ne permet du reste ni vulgarité, ni promiscuité. Le jeu auquel l'acteur doit tendre à la télévision est celui de l'authenticité. Il lui faut dégager une vérité de fond, à la manière de l'ancien conteur. Cette sorte de politique du jeu a été déduite de toutes les expériences faites. En effet: écrivains, acteurs, réalisateurs se sont penchés sur le problème de la petite image et cette petite image a fini par dicter ses lois.

Le clown Zavatta ne craint pas de dire que ses raisons de travailler pour la télévision française sont à proprement parler sentimentales. Il s'exprime ainsi:

« Quantité de gens, lors de mon tour de France, m'ont demandé: quand vous reverra-t-on à la télé? — Bientôt, leur ai-je répondu. Et c'est pour donner satisfaction à tous ces braves gens que je me décide à reparaître dans certaines émissions. Et puis, pourquoi le cacherais-je? Parce que la télé, si elle est une arme à double tranchant, vous fait une fameuse publicité. D'autre part, la télévision me paraît de plus en plus intéressante et les émissions gagnent en qualité, les spectateurs sont bien contents de rester chez eux bien au chaud pour assister par exemple à un spectacle de cirque qui se déroule sans temps mort avec des enchaînements rapides, tandis que, sous le chapiteau, les démontages d'agrès et de cages sont ennuyeux pour les spectateurs ».

Il existe un'autre attirance pour l'acteur: il apporte un témoignage. Au théâtre, un acteur a la sensation de jouer pour un public. Au cinéma, cette sensation de direct est détruite par une série d'opérations mécaniques qui éloigne l'acteur de son public et même de son rôle. A la télévision, le caractère direct redonne à l'acteur un certain sens du risque; il lui donne surtout ce public qui, actuellement, est absent des théâtres (à Paris, 3% de la population va au théâtre). La télévision restitue donc à l'interprète un sens renouvelé de ses responsabilités et de son efficacité. Cette nouvelle situation sociale joue énormément sur l'acteur. Il est pris dans un univers mécanique et électronique, mais il reste néanmoins le centre d'intérêt du spectacle. Nous voyons apparaître deux courants de jeu, proches et pourtant différents. Le premier courant a été imposé par une nécessité. L'acteur, même dans son rôle, ne doit pas être perçu comme acteur, mais comme homme. Il paraît aujourd'hui évident que nous assistons à la naissance d'un acteur de télévision dans certaines émissions (« En votre ame et conscience » notamment) où l'on évoque des drames humains pris dans l'actualité et qui doivent avoir un accent de vérité tel que le spectateur ne peut supposer en aucune manière qu'il a à faire à des acteurs.

La télévision n'est plus un art du spectacle, mais un art confidentiel, un art du reportage réel qui exige de l'acteur une identification totale avec le personnage qu'il propose: speakers, acteurs des documents humains jouent un rôle. Ce rôle est simplement le « leur ». Il arrive toutefois que les acteurs soient choisis parmi ceux dont la personnalité est assez éclatante pour qu'ils paraissent vrais. Ce naturel exige les plus grandes qualités: liberté et style. Raymond Souplex y parvient dans certaines émissions très réussies, et cette liberté est d'autant moins accessible que l'acteur de télévision est, en quelque sorte, cerné par les caméras. Il ne peut pas s'appuyer sur un décor, sur la technique du montage et du cadrage. Son jeu doit se poursuivre dans sa continuité et l'acteur sait que, quel que soit l'angle, il sera pris par la caméra. Il sait que le meilleur parti sera tiré de son jeu. Le voilà donc revenu, par le détour de cette invention électronique, à cette liberté faite de contrainte qu'est le jeu théâtral, où l'être donne sans compter et sera reçu par les spectateurs, qui prendront, suivant leur culture ou leur humeur, une seule partie de cet être unique et verront chacun un interprète différent. Cependant, malgré ces changements d'optique, un fait existe: et il serait vain de bouder la révolution qu'il traduit.

La télévision conquiert les spectateurs et elle commence à jouer un rôle important dans l'histoire du spectacle. La plupart des acteurs français le comprennent. Et c'est pourquoi la tendance toute dernière des interprètes est de regarder théâtre, cinéma et télévision comme des aspects particuliers du spectacle. Les grands animateurs français, les grands comédiens, comprennent spontanément qu'il est nécessaire de passer tour à tour d'un moyen d'expression à l'autre. Un des plus grands metteurs en scène français, Jean Renoir, vient de terminer, pour le compte de la télévision française, « Le testament du Dr. Cordelier ». Il n'a pas craint de rechercher une formule d'interprétation et d'exploitation qui reste une expérience, mais qui marque un progrès assez grand dans le sens de la réunification des arts du spectacle. Grâce à un calendrier différent de celui du cinéma, un certain nombre d'interprètes ont pu

travailler exactement comme pour une émission dramatique en direct, dont la qualité ne serait pas dans l'instantanéité, mais dans la continuité des prises de vue. Jean Renoir a réuni un certain nombre d'acteurs, dont Jean-Louis Barrault. Il a préparé ses acteurs comme au théâtre, en exigeant que le texte soit préalablement su et répété dans une continuité proche du travail théâtral. Les scènes ont été tournées par quatre à sept caméras de cinéma postées à des endroits convenables, et il a été possible de faire d'une part un film valable et d'autre part d'exiger des acteurs une intensité de jeu impossible sans continuité. Ces conditions nouvelles ont fait que les répétitions ont été réduites, les dépenses concernant la rétribution du travail, les cachets des comédiens, du réalisateur, diminuées, — sans parler des droits d'auteur ni de l'immobilisation des studios. L'ensemble du film coûta exactement 61 millions de francs. En réalité, Jean Renoir a prouvé qu'il était possible, avec le concours de la télévision, de sortir un film qui reste sensiblement au-dessous, par son prix de revient, des sommes incluses dans les devis moyens des films ordinaires et qui est en même temps valable pour la télévision sans être du théâtre filmé. Au surplus, son exploitation est prévue dans les salles de cinéma. Grâce à cette expérience, jusqu'à présent réussie, Jean Renoir a su créer un premier pont entre l'exploitation télévisée et l'exploitation cinématographique.

Les acteurs principaux viennent du théâtre et créent toujours un lien entre les arts du spectacle. Ceci s'explique par la difficulté qu'a le comédien français à vivre exclusivement du théâtre, mais aussi par le mécanisme des équipes de télévision qui prennent contact avec les jeunes acteurs et fréquentent régulièrement les théâtres pour les y découvrir. Un courant de curiosité fait du réalisateur de télévision un détecteur de talents et souvent un artiste auquel on peut faire confiance. Un climat est créé qui tend à abattre tout cloisonnement entre les arts du spectacle. Le cinéma par les moyens de diffusion qu'il représentait était pour l'acteur l'arme même dont il rêvait, car son public pouvait être celui de Paris, de New York, mais aussi le public qu'il ne songeait qu'à peine à atteindre, celui de Russie, des Indes, de Johannesburg, de Casablanca. Le cinéma a porté l'acteur à l'échelle et aux dimensions du monde moderne. La télévision certes le rend à une entreprise nationale, mais cette entreprise nationale est plus profonde, plus cellulaire, plus essentielle. L'acteur, avec son impérissable instinct, sent que la télévision est une grande arme de contact et, loin d'en faire fi, il souhaite ardemment participer à ce va et vient incessant entre les différentes techniques.

Certains réalisateurs de télévision (tel Claude Barma qui est non seulement le co-auteur dans « Votre âme et conscience », mais également le metteur en scène de « Croquemitoufle »), passent avec un certain bonheur du cinéma à la télévision et inversement. Si l'on considère la liste des personnalités qui forment le Comité national de la télévision française, on y trouve les noms d'Abel Gance, André Cayatte, Pierre Bost qui appartiennent au cinéma, de Marcel L'Herbier qui, après une longue carrière au cinéma, brille à la télévision, et également les noms de Georges Neveu, Marguerite Jamois, directrice de théâtre, de Georges Lerminier, critique théâtral... Fernand Gravey, qui a débuté enfant, aux côtés de Mounet-Sully et créé tant de pièces de théâtre, est

aussi un acteur de cinéma remarquable. Que dire de Périer, de Fresnay, d'Arletty? Joé Hamman, qui a créé en France les premiers films de cow-boys, n'a pas dédaigné, il y a deux ans, de venir m'assister dans la mise en scène d'un spectacle de Bernard Shaw créé au Marigny. Gérard Philipe, au lendemain de *Till l'Espiègle,* ne revient-il pas à la cellule mère et vivante du Théâtre National Populaire de Jean Vilar? De son côté, Jean Renoir a créé « Le Grand Couteau » aux Bouffes Parisiens, et René Clair n'hésite pas à entreprendre la mise en scène théâtrale d'un Musset au TNP, de même qu'Abel Gance, celle de la « Cathédrale de Cendres » au Théâtre d'Aujourd'hui. Sur une troupe de 20 acteurs que comprend le Théâtre Marigny, il n'y a pas un seul qui n'ait tourné soit à la télévision, soit au cinéma; certains tels que Jacques Morel, Roger Carel et J. P. Grenier, tiennent des rôles importants dans les productions. Quelles interférences significatives!

Pour la première fois sans doute depuis longtemps (depuis le drame sacré du Moyen Age) l'acteur est amené à ne faire aucune différence fondamentale entre les divers moyens d'expression. Il évite ainsi de se vêtir d'une tragique tunique de Nessus qui l'a souvent rendu prisonnier d'un mythe où son jeu risquait de s'engluer. Ce va et vient fructueux des acteurs entre trois genres dont nous avons défini les particularismes permet sans doute à l'interprète de se vérifier lui-même et de devenir une sorte de dénominateur plus exact. L'acteur n'est donc pas étranger à cette recherche de rapprochement et à ces tentatives de solutions communes qui se dessinent aujourd'hui dans les arts du spectacle, et dont les circostances économiques ne sont pas seules responsables. Qu'il y ait réaction ou interférence, ces rapprochements auront permis au théâtre de s'affirmer comme un art de la présence réelle et de la cérémonie, au cinéma de devenir un spectacle psychologique, la télévision un art familier. L'acteur pourra passer aussi aisément d'une formule à l'autre, compensant ainsi dans un travail ce qu'il doit sacrifier dans l'autre. L'essentiel demeure que l'acteur français, dont la curiosité et l'intelligence sont rassurantes, se forme soigneusement et qu'il ait la liberté, l'audace et la culture de ses prédécesseurs.

* * *

Notre conclusion pourrait être que jamais le jeu de l'acteur français n'a pu être aussi souple, que jamais l'esprit d'un acteur n'a été aussi ouvert et aussi compréhensif face aux diverses techniques et aux divers moyens d'expressions de son métier. Jamais sans doute, à aucune époque, sauf au Moyen Age, on n'eût pu obtenir les prodiges d'assouplissement que représente par exemple le Gala des Artistes, où Jean Marais abandonne la danse et la tragédie pour travailler un numéro fort dangereux de perchiste, où Brigitte Auber exécute un seul soir un numéro de trapèze volant. Jamais, 300 ans plus tôt, un acteur de l'Hôtel de Bourgogne n'eût voulu se commettre à passer dans un numéro de saltimbanque de la Foire de St-Germain. Aujourd'hui, l'acteur français montre sa souplesse en n'hésitant pas à produire un effort considérable pour passer d'un style à un autre et éviter ainsi toute raideur et tout cloisonnement. Sans doute involontairement, mais par une méfiance instinctive, il s'est gardé de systématiser le problème du jeu.

L'acteur véritable en 1959 comprend qu'il existe des différences d'esprit et des subtilités à introduire dans son jeu suivant qu'il est au studio, en image directe ou au théâtre. Mais il le fait de la même manière à chaque fois qu'il s'agit d'interpréter, et d'obéir au style si différent du vaudeville, de la comédie de moeurs ou de la tragédie. Les vieilles règles restent pour lui les mêmes. Où suis-je? Quelle image? Quel auteur? Quel style? Quel genre? Voilà à quoi je m'adapte. Il y avait certes autant et plus de différence entre la farce et la tragédie, et pourtant nous avons vu bien des acteurs célèbres vivre à la fois sur les deux plans. Nous pensons ici encore à Raimu et à Harry Baur. Peut-être naîtra-t-il des artistes spécialisés ou désireux de se spécialiser, je ne crois pas que ce soient forcément les plus valables. Il y a gros à parier que les meilleurs seront ceux qui peuvent aller au-delà des petits secrets de Polichinelle et librement briser les frontières factices. En réalité, télévision, cinéma ou théâtre recherchent le même acteur, celui qui vit, celui qui sait toucher parce qu'il a atteint la maîtrise de son art.

Annexe

Pour ne pas conférer à cet exposé un caractère trop subjectif j'ai cru intéressant d'interroger divers techniciens français du théâtre et du cinéma sur les problèmes posés par l'interprétation. Il m'a paru intéressant de relater ici les avis de Fernand Gravey, Jean Le Poulain, Jean Mercure, Jean-Pierre Grénier et Jean-Pierre Morphée.

Fernand Gravey

— *Quelle vous paraît être la caractéristique fondamentale de l'interprète français? (Il convient de noter que la réponse de Fernand Gravey est immédiate*).

— La spontanéité.

— *Comment concevez-vous la spontanéité, si je tente de l'opposer à la technique que vous connaissez bien et qui s'appelle aussi le métier?*

— Il y a une très nette différence entre la spontanéité et la technique. J'appelle spontanéité, d'ailleurs, une spontanéité qui renaît après l'apprentissage technique. Je veux dire que, face au public, le métier est une chose; mais ce que j'appelle la spontanéité et ce qui me paraît caractériser l'acteur français, c'est la tournure, la manière de jouer, ce qu'on peut appeller le « chic ».

— *Quelle différence établissez-vous entre l'interprétation cinématographique et l'interprétation théâtrale?*

— La différence que j'établis est dans la manière d'interpréter: quand je suis au théâtre, je joue à la fois pour le premier rang et pour les gradins les plus éloignés. Il existe une sorte d'accommodation, je ne joue jamais d'une manière uniforme. Au cinéma, je n'ai pas ce contact direct avec le public, cette moyenne spatiale à établir. J'ai donc un jeu plus sous-volté. Cette manière d'interpréter ne change rien à l'établissement de mon personnage et de mon rôle. J'ajouterai de plus que ce qui me paraît caractériser le plus l'acteur français c'est que, chaque soir, il sait établir une lutte entre le public et lui-même; il s'efforce à une recherche d'ondes; il branche en quelque sorte son poste. Le « chic » de l'interprète français mais aussi de l'interprète latin si on l'oppose à un interprète que je connais bien: l'interprète anglais par exemple —, son chic est de jouer chaque soir avec son public et d'une manière spontanée et différente, tandis que l'acteur anglais me paraît établir un rôle une fois pour toutes.

Jean Le Poulain

— *Jean Le Poulain interrogé, répondra d'emblée que ce qui caractérise l'acteur français, c'est l'intelligence. Ce qui lui paraît par contre manquer à l'acteur français, c'est la disci-*

pline. « J'entends, *dit-il*, la discipline non comme une discipline extérieure, je ne parle pas d'un acteur français indiscipliné; il s'agit de la discipline intérieure quand le moment est venu de rendre un rôle. L'acteur français brille par l'intelligence de son jeu, parfois sa spontanéité, mais il manque le plus souvent de discipline intérieure ».

Jean Mercure

— Jean Mercure analyse un peu plus les caractéristiques de l'acteur français. Tout d'abord, l'acteur français existe-t-il en tant qu'être caractérisé? N'est-il pas semblable à son collègue allemand ou américain, puisque la plupart des acteurs aujourd'hui tentent de s'imiter les uns les autres à cause des moyens de diffusion et de reproduction que sont le cinéma et la télévision? Sans doute, lui dis-je, mais je puis témoigner que vous avez le constant souci, vous, Jean Mercure, de vous exprimer vous-même: vous savez d'une part diriger les acteurs et, d'autre part, faite partie d'une catégorie d'interprètes très rares. Que pensez-vous donc des caractéristiques du veritable acteur?

— Trés difficile à dire ainsi, — reprend — Jean Mercure. *L'acteur ne doit jamais tout à fait se prendre au sérieux*, c'est à mon avis une première loi. Ensuite, il doit oublier sa technique c'est-à-dire: Premièrement en avoir une et non être à l'aise provisoirement par absence de technique, donc de contraintes. Deuxièmement, dominer sa technique; et c'est là que s'arrêtent 80% des acteurs, qui renoncent sans avoir atteint cette porte des initiés. Troisièmement, il convient d'oublier sa technique et d'aborder le rôle sans soucis, comme on aborde la vie avec aisance et connaissance. C'est l'Initiation. Elle fait que seule la raison peut vous empêcher de jouer un rôle (pour des motifs extérieurs). Je m'explique: à ce stade, Raimu pouvait parfaitement jouer Agnes de l'Ecole des Femmes. A mesure que je réfléchis, il me vient une idée nouvelle, je répète souvent aux acteurs que, pour moi, les plus grandes qualités ne sont pas la sincérité et la vérité, *mais la noblesse et le tact*, car elles impliquent toutes les autres. Je leur dis aussi: restez toujours à dix centimètres du sol! J'appelle cela « marcher sur les eaux ».

— Une dernière question: quelle critique adressez-vous à l'interprétation française?

— L'acteur n'a pas assez de formation, il joue sans se perfectionner. Le cinéma est en quelque sorte responsable, car il ne craint pas d'utiliser rapidement l'acteur, de travailler avec son visage pendant qu'il est significatif et à le rejeter ensuite. Le cinéma a souvent et seulement besoin d'un visage nouveau. Il en profite comme on profite d'un bouton de rose. Le public lui-même est satisfait, car il a le plaisir de la découverte. Il passe une soirée avec un nouveau venu et il pardonne tout pour cette joie. C'est là un danger que doit connaître le comédien d'aujourd'hui.

Jean-Pierre Grénier

Jean-Pierre Grénier, interrogé à son tour, a répondu ainsi:

— L'acteur français ne conçoit pas le travail. Il a une forte personnalité (s'il en a une) et une absence de discipline. Sacha Guitry en a très bien parlé. L'acteur français peut être bourré de défauts, ce qui n'a aucune importance s'il a du charme. Les grands acteurs français vivent sur le charme qui se dégage de leur personnalité. Aucun acteur consciencieux et besogneux n'a la moindre chance à côté de cette « personnalité ».

Jean-Pierre Morphée

Jean-Pierre Morphée cherchera à nuancer ses impressions. Spécialiste cultivé, féru de traditions théâtrales classiques, il s'exprime en ces termes:

— La France est sans doute le pays le plus centralisé. Chez nous, l'acteur « régional » est impensable et d'ailleurs n'existe pas. On peut donc dire que l'acteur français échappe à tout caractère régional, voire national. C'est un homme qui joue la comédie, pas plus. Souvent l'acteur étranger ne parvient pas à se dégager de son milieu, de sa condition nationale. Il existe un type d'acteur anglais ou allemand. Il faut ajouter que le théâtre français est « médité » même dans le Théâtre de boulevard.

— Pouvez-vous préciser cette pensée?

— La littérature française s'est en général éloignée et distinguée de ses caractéristiques

nationales. Elle a en général banni tout « primitivisme » et s'est efforcée vers un art de civilisation. Le théâtre a suivi cette loi. L'acteur français est avant tout un acteur civilisé, c'est-à-dire le contraire d'un acteur spontané. Aujourd'hui qu'opposons-nous au théâtre de boulevard? — le théâtre de J. Vilar. Or dans ces deux formes la spontanéité n'existe pas. Le boulevard est une « élaboration » civilisée où l'acteur joue sur une facilité à la fois native et construite qui lui vient par tradition. Le théâtre de J. Vilar est une élaboration intellectuelle qui est aux antipodes, par une autre voie, de la spontanéité.

— *La spontanéité! Est-ce bien le terme souhaitable? Cette qualité civilisée dont vous parlez ne pourrait-elle s'appeler le « style »?*

— En effet c'est le style. Evitant le réalisme besogneux et fuyant également la démesure. On peut dire que la France n'a pratiquement jamais eu d'acteurs dont le talent fut basé sur la démesure.

EVOLUZIONE DELL'INTERPRETAZIONE NELLE ARTI DELLO SPETTACOLO IN FRANCIA, di André Voisin.

Poichè la interpretazione cinematografica è indubbiamente influenzata dalla storia della recitazione, che per secoli è stata recitazione teatrale, è opportuno tener presenti, nell'affrontare l'argomento, le grandi linee evolutive della recitazione in Francia, dai primi attori-autori medioevali — nei quali si riscontra il grande fenomeno dell'identità fra testo ed espressione, nonchè della perfetta fusione di tragico e comico al servizio di una visione super-umana e stilizzatrice — agli inizi del teatro moderno che, ispirato anche nella recitazione — Jodelet, Rotrou, Corneille — ai grandi modelli classici, approda a un'enfasi pedante e grossolana, alla riforma operata da Molière e Racine nella direzione di una grazia equilibrata e musicale, fino a quell'evento capitale che è nel 1680 la nascita della Comédie, che apre alla recitazione un'epoca di sottigliezza brillante che durerà praticamente fino agli inizi del nostro secolo: costante, pur attraverso le dovute differenziazioni, in tutti i generi, dalla commedia satirica al dramma storico, dal melodramma all'operetta al vaudeville, in un eclettismo che finisce per scadere in manierismo, fino all'avvento rivoluzionario del naturalista Antoine e del Théatre Libre. Dall'urto tra le varie tendenze, Jacques Copeau trae una nuova sintesi, la più audace e importante dopo quella di Molière e Racine, nella direzione della semplicità poetica e della sincerità, direzione nella quale si muovono le generazioni ultime del teatro francese, da Dullin a Jouvet a Vilar. Solo recentemente la lezione di Copeau è parsa non ripudiata, ma assorbita in una nuova suggestiva esperienza: il neo-stanislawskismo rinviatoci da oltre oceano. Fra queste due correnti l'interpretazione teatrale in Francia cerca oggi la sua personale ispirazione. Riuscirà forse a conseguirla al di sopra di esse e al di fuori di qualsiasi altra corrente: sul piano dello stile.

Anche il cinema è passato, per quel che riguarda l'interpretazione, attraverso varie fasi. Fin dai primi anni si delinearono tre grandi correnti: quella stilizzatrice, mimica, che da Méliès arriverà a Clair; quella realistica, « vera », di Zecca e di Antoine, quella di derivazione teatrale, seguita dagli attori della Comédie passati alla « Film d'art ». Appare poi Max Linder, che, pur essendo di formazione teatrale, incarna meravigliosamente l'interprete-tipo e rivela un modo di recitazione squisitamente cinematografico. Dopo la prima guerra mondiale, moltiplicandosi le personalità e gli stili, si andarono concretando quattro grandi tendenze, che più o meno sono quelle ancora oggi individuabili: 1) Sopravvivenza del teatro filmato, che basa tutto sull'abilità degli interpreti e sul valore dell'intreccio e del dialogo (da Antoine a Guitry, Pagnol, Achard), con pochi sforzi di adattamento dello stile teatrale alle esigenze del cinema; 2) Corrente neo-realista, che si appoggia prevalentemente su interpreti sconosciuti o addirittura su elementi presi dalla strada (da Epstein a Rouquier), corrente scarsamente seguita dal pubblico; 3) Volontà ferrea del regista di ridurre l'attore a un'essenza che permetta ai soli mezzi specifici del film di creare l'opera, senza che l'interprete intervenga con accenti personali. Delluc e la Dulac inaugurarono questa tendenza, di cui oggi Robert Bresson è il più rigoroso e autorevole seguace; 4) Relativa libertà dell'attore, che continua a occupare nello spettacolo un ruolo preminente pur sottomettendosi allo spirito del film e al suo ritmo, ed è chiamato dal regista a collabo-

rare e a « interpretare » veramente. A questa tendenza — che ridà all'attore il suo giusto posto e le sue esatte funzioni — hanno aderito i registi più significativi, da Feyder a Carné, da L'Herbier a Autant-Lara, da Duvivier a Becker a Clouzot e soprattutto, forse, Renoir, creando una generazione di attori tra i quali, massimi esponenti, si possono collocare Michel Simon e Jean Gabin.

Con la televisione l'attore, che rischiava di esser relegato dal cinema — con la corrente neorealistica — al livello di semplice strumento, viene di colpo ricollocato al centro del problema. Se qualche conclusione si può trarre su una esperienza ancora in fase evolutiva, si deve affermare che nella TV l'attore di teatro o di cinema, ridiviene il centro dello spettacolo, in ciò aiutato dal carattere di « familiarità » dello spettacolo televisivo, di colloquio da uomo a uomo, che si istituisce con lo spettatore. L'attore, che a teatro ha la netta sensazione di « fingere » per un pubblico, e che al cinema vede distrutta ogni immediatezza da una serie di operazioni meccaniche a cui è estraneo, si vede restituire un senso nuovo delle proprie responsabilità e della propria efficacia; la televisione costringe all'autenticità, alla familiarità, alla identificazione totale con il personaggio, alla espressione di un ruolo che non è tanto quello dell'attore quanto quello dell'essere che è al di sotto e al di là dell'attore e del suo personaggio: l'uomo, nella sua totalità e complessità, ricondotto a quella identificazione che già era stata propria dell'antico creatore — e interprete — di spettacolo del Medio Evo.

THE EVOLUTION OF ACTING IN THE ARTS OF THE SPECTACLE IN FRANCE, by André Voisin.

Since cinema acting is indoubtedly influenced by long-standing theatre traditions, in in dealing with this subject we are to keep in mind the evolution of acting in France, starting with the first medioeval actors-authors — where one finds the great phenomenon of the identity between text and rendition, of perfect fusion between the tragical and comic elements into a super-human and stylish whole — and coming down to the beginnings of the modern theatre which also as concerns acting (see Godelet, Retrou, Corneille) derived its inspiration from the great classical models landing into pedantic and emphatic forms; this stage was followed by the reform introduced by Molière and Racine in the aim of achieving a well-balanced musical grace, and later on by the capital event which is represented by the creation in 1860 of the Comédie which initiates a time of brilliant refinement in acting style, lasting practically to the turn of the present century: the excellence of its level suffers no variance, despite the differences in artistic form, ranging from satirical comedy to historical drama, from melodrama to light opera and vaudeville, with an eclectism which eventually turns into mannerism, up to the revolutionary advent of naturalistic Antoine and of the « Théâtre libre ». From the clash between the various trends Jacques Copeau derives a new formula, the most audacious and important after than of Molière and Racine, towards poetical simplicity and sincerity, the common goal of all the recent generations of the French theatre, from Dullin to Jouvet and Vilar. Only recently Copeau' lesson has been put to profit, it would appear, since we see it returning to us from beyond the seas, incorporated in the new fascinating formulation of Stanislawski's theory. Swaying between these two currents, the French theatre is now looking for its own inspiration. Perhaps this goal will be reached in a field quite estranged from these problems, that is at the stylistical level.

Also cinema acting has gone through several stages. From the first, three large trends occupied the field: the stylish and mimic type of acting, from Méliès down to Clair; the realistic « truthfulness » of Zecca and Antoine; and a theatre-influenced style adopted by the actors of the Comédie who were chosen for art films. We then find Max Linder who, despite his stage experience, embodies the ideal cinema player and reveals a way of acting which is eminently cinematographic. After World War I, with the multiplication of personalities and styles, there arose four great tendencies which are even now essentially the same: 1) survival of the filmed theatre, where everything is based on the ability of the performers and on the merits of both plot and dialogue (from Antoine to Guitry, Pagnol, Achard), with little effort of adjusting theatric style to cinema requirements; 2) neo-realistic current, which relies mainly on unknown actors or even on persons taken

from the street (from Epstein to Rouquier): this current finds scarce response from the audiences; 3) the director's determination to dominate the actor so that the new cinematographic production will be made possible only through the use of specific cinematographic techniques, without any personal participation of the characters acting in the film, Dellue and Dulac have started this trend, of which Robert Bresson is now a faithful adept; 4) relative freedom of the actor who continues to play a prominent role in the action, though adapting himself to the spirit and the rythm of the film, and is called by the director to cooperate and truly render his part. This current, which reinstates the actor in his rightful place and functions, has been followed by the most outstanding directors (from Feyder to Carné, from L'Herbier to Autant-Lara, from Duvivier to Becker and Clouzot, and above all Renoir), creating a generation of actors, among whom we note particularly Michel Simon and Jean Gabin.

With television the actor — whom the neo-realistic current in motion pictures was want to transform into a mechanical tool — is suddenly back in the flood-lights. If any conclusion can be drawn from an experience that is still in progress, we may say that in television the actor, whether on the stage or on the screen, is once again the pole of attraction: he is helped in this by the « familiar » character of television shows, by the man-to-man dialogue he entertains with the spectator. On the stage the actor has the definite feeling of « pretending » in front of the audience; on the other hand in cinema he sees the negation of any immediacy of communication owing to a series of mechanical operations in which he has no part: here in television he is restored to a new sense of responsibility and efficiency; television compels him to achieve truthfulness, familiarity, total identification with the person, with the rendition of a role which is not so much the role of an actor, but the role of the human being hidden under te mask of the actor and his personage: man in his whole, according to the identification that had once been established by the author-actor of the Middle Ages.

Come può nascere l'attore

di ORAZIO COSTA

Queste note vorrebbero fissare quel momento, tecnicamente e professionalmente delicatissimo in cui il futuro attore si avvicina alla professione e riesce ad instradarvisi. E' evidente che il nostro interesse sarà maggiormente puntato sull'avviamento attraverso l'ammissione ad una scuola prima e lo studio e la frequenza poi, per lasciare l'ingresso nell'attività ad un tempo in cui preparazione e maturazione siano garanzia di serietà d'intenti.

Vorremmo prima osservare un po' da vicino, ma restando tuttavia su un piano teorico, l'attività dell'attore nel suo delicato e non mai ben sviscerato meccanismo; tenere conto delle ormai numerosissime distinzioni tecniche che se ne possono fare secondo le varie attività di spettacolo cui si applica; cercar di scoprire il formarsi intimo nell'individuo dell'esigenza rappresentativa spontanea e d'un inizio d'autoeducazione specifica, vedere per quali e quante occasioni l'idea di avviarsi per la strada dell'attore può nascere. Problema questo apparentemente oggi fra i meno difficili poichè non esiste più assolutamente (all'infuori dell'attività meccanica alla quale il giovane viene incuriosito fin dai suoi primi anni) un'altra attività che sia più propagandata e che quindi abbia più probabilità di penetrare capillarmente nella società per trovare i suoi adepti. Quindi vorremmo suggerire: le modalità per regolare gli esami in modo che si possa avere la garanzia, nei limiti umanamente possibili, di non incorrere in gravi errori e i vari metodi considerabili e prevedibili nell'insegnamento; e infine, cosa importante per una scuola che tenga ai suoi risultati, le modalità per inserire gli allievi licenziati nell'attività professionale con qualche garanzia, anche in questo caso, per chi ha lavorato, di trovare non diciamo il posto sicuro, ma quello almeno dal quale iniziare la lotta per la vita.

* * *

Avvicinandoci all'attività dell'attore, vedendola ricca di tanti aspetti e così diversi che appena pare che si possa parlare d'una stessa funzione espressiva, d'una stessa professione, d'una stessa arte: sentendo come essa impegni completamente l'individuo e riesca a specchiarne la intelligenza e il gusto come le condizioni morali ed effettive quanto le più elevate forme d'attività spirituale, non siamo sorpresi di non riuscire a tutta prima a definirla; sentiamo bensì, anche se talora ci fa velo un pudore o un ritegno, se non addirittura una intima censura, che questa attività è fra quelle che esprimono l'uomo, espresse dall'uomo, la più strettamente legata alla nostra natura comune, per-

ciò così difficile a cogliersi nella sua essenza. Infatti, come in un effetto di doppia rifrazione, fra l'immagine dell'uomo e quella dell'attore è tanto poca la differenza che sembra che con un lieve spostamento si potrebbero far combaciare. Sono poche le facoltà e le qualità umane che non si ritrovino proprio necessariamente nell'attore. Il musicista, il pittore, l'architetto, non parliamo del medico, dell'ingegnere eccetera, non possono essere tali senza la musica, la pittura, eccetera. Nell'attore la sua arte è l'essere uomo. E questa è la ragione che conduce tanti presunti attori a credersi attori perchè, tanto, sono uomini. Ebbene uomini, ma con una coscienza particolarmente esagerata di ciò che ci fa uomini, di ciò che ci fa metri della natura. Questa coscienza è l'essere attori. Ed è anch'essa una coscienza che può avere tanti diversi aspetti. Può essere una semplice coscienza motoria, può essere una semplice consapevolezza della duplicità e pluralità del nostro essere, può essere il gusto di essere, come di non essere, di amare l'umanità, come di deriderla, o perfino di odiarla, può consistere in un semplice distacco per una specie di anestesia fisica o morale, può essere un costante stato di gioia, un ripiegamento o un'ironizzazione, una impudicizia massima, un contenutissimo pudore, può essere una ribellione al proprio essere, un invaghirsene, può essere un sentirsi estranei o troppo radicati nell'umanità: può essere la continuazione di un giuoco, o di una burla o di una beffa; una puerizia o una infanzia ritardata, una vecchiezza precoce, un sotterfugio, un alibi, una vacanza, può essere persino incoscienza, una pura animalità; può essere e non voglio affatto fare della poesia nè della retorica, può essere un modo di salvarsi, di pregare, di tentare il mistero. Può addirittura essere il nulla riempito dalle intenzioni altrui. Un affascinante modo di essere certo e tuttavia degradato in mille modi, utilizzato come un mercimonio, sfruttato, traviato e, quando accade, esaltato senza riverenza per il mistero veramente religioso che prova e cela. L'attore, quando è tale, vale sempre di più di quel che mostra, vale sempre di più di quel che è, proprio per questo.

Ognuno potrebbe essere attore? Oso dire di sì; molti che non lo sono o che non lo osano potrebbero esserlo meglio di tanti che lo sono. Ho detto che non lo osano e ho toccato una delle più sottili distinzioni che possono aiutare a definire l'attore. C'è chi non osa. Non riesce cioè a superare quella barriera che può essere avvertita come decoro, come dignità, come pudore, come moralità, come fedeltà assoluta all'unico, come senso del ridicolo, come impossibilità di pensarsi due volte, riflesso in sé. L'attore ha vinto e non ha avvertito questa barriera: è libero di un'altra tutta sua pericolosa libertà. Ebbene soltanto questi due caratteri mi sembra possono distinguere la qualità di attore ormai: una specie di doppia visione psichica o cinetica, su un qualunque stato d'animo fondamentale che permetta di costituire come un osservatorio sulla propria e l'altrui umanità e questa liberazione dal blocco o dalla censura inibitivi del pensarsi spettacolo. Si può anche dire che l'attore costantemente o quasi rivolto in sè da un suo osservatorio critico, riesce ad unificarsi quasi solo nel momento in cui fa violenza ad una proiezione di sè e vi si identifica. O ancora che mentre l'esporsi è per il più degli uomini una sofferenza umiliante, tanto che la gogna o la berlina sono state considerate

tra le torture morali più crudeli, per l'attore l'esporsi è se non addirittura gradevole, scontato e assunto dal diletto che altri trae da questa esposizione. Di qui l'evidenza di società ed epoche più teatrali di altre, come forse sta diventando questa nostra (nell'accezione morale e dei rapporti collettivi) nelle quali l'esibizionismo anzichè un difetto o un vizio viene considerato carattere o ricercata prerogativa.

Con ciò abbiamo sperato di andare, senza certo esaurirlo, più vicini possibile al fenomeno interiore del manifestarsi dell'attore. E se abbiamo detto che all'attore basta esser uomo, non vuol dire che questo esser uomo basti nelle proporzioni in cui l'individuo si trova ad esserlo. Anzi è certissimo che l'esser uomo dell'attore significa possedere ad un elevatissimo e sviluppatissimo grado le attitudini che fanno più ricco ed esuberante ed espressivo l'aspetto dell'uomo e possederle nella più ricca e varia gamma di aspetti consentita ai limiti fisici che si trova ad avere. Questo direi anche per quel tipo di attore, niente affatto nuovo, come vedremo, tipico oggi, per un rinnovato gusto dell'attore maschera o dell'attore personaggio: per quell'attore cioè che non si sente impegnato alla multiforme varietà dei caratteri e degli aspetti, ma è inteso a perfezionare gli aspetti e i modi di un solo temperamento o carattere o maschera o meccanismo comico. Egli è impegnato ad una più sottile e raffinata molteplicità: le infinite gradazioni e sfumature di un unico modo di essere che nella realtà non può mai conoscere tutte le esperienze che invece la finzione e la fantasia, e quindi la tecnica dell'attore, gli può attribuire.

* * *

Nessuno istinto (se così possa dirsi) aiuta più l'uomo ad essere uomo dell'istinto mimico: l'educazione, la trasmissione delle esperienze nelle primitive condizioni umane, il linguaggio, l'espressione dei sentimenti, e del pensiero con i segni e con il linguaggio, la fantasia creativa della metafora, la partecipazione intima al mistero della natura fino, oso dire, alla scoperta religiosa della fraternità di tutte le creature, sono frutto di questo divino dono che ci ordina, per un insopprimibile imperio interiore, di conformarci al mondo esterno nel campo del nostro raggio visivo esteriore o interiore, sia esso il cielo o la formica, il simile in un suo atto a noi ignoto o in un minimo particolare della sua fisionomia mobile, dal gregge al singolo ruminare, dalla fuga di tutta la tribù al sorriso della madre, dall'albero fastoso alla foglia concisa. Armati della nostra unica figura, questa mano a cinque arti, noi riusciamo a essere tutti interi, un monte, una canna, una vocale, un labbro corrucciato, specchi sensibilissimi del tutto che, senza perdere la sua infinita varietà, diventa uomo riempiendolo di consapevolezza e d'infinito. Un corpo che è una mano, due mani che sono altri due corpi, e un volto in cui si riflettono e concentrano i gesti, i segni più sottili delle nervature del nostro vertiginoso rispecchiare; e questo continuo fluire e rifluire da tutta la nostra persona in un suo atto di rispecchiamento al volto, alle mani, in una leggibile analogia per cui, nel buio, il corpo intanato si rannicchia e il volto s'aggrotta e le mani a pugno proteggono il pollice nudo, oppure si apre alla luce il corpo libero al sole e volge sè, come una palma, al calore e le

palme squadernate e il volto disteso. In questi atti e in tutti gli altri suscitati dall'infinito apparire delle cose o dal fluire del pensiero, sia l'appuntirsi acuto verso una stella, lo stormire sbracciante di una foresta, il dischiudersi e quasi il fiorire ad un sorriso, ad una nascita, il volteggiare da uccelli o l'appesantirsi da elefanti, lo scorrere marino o l'arroccarsi montagnoso, qualcos'altro d'invisibile si conforma alla persona fisica legato e tratto ad ulteriori analogie per vie nervose: tutto l'apparato fonatorio. E da un'immagine assunta da tutto l'uomo, quando esca un grido, una voce, quel grido e quella voce saranno indiscutibilmente quali il gesto e l'atto e la grinta esigevano, nel timbro, nel tono, nell'intensità. E' così, mi pare, che la parola si dimostra figlia di quell'istinto mimico che attraverso le chiavi con cui la muscolatura e i nervi costringono o distendono il meraviglioso strumento, riesce nella voce a trovare un nuovo specchio al variare infinito degli aspetti della natura e le vocali, prima che segni, sono esalazioni o esclamazioni di atti cui somigliano infallibilmente, tanto da poter esserne il simbolo.

E' naturale, per ciò che abbiamo detto inizialmente, che l'istinto mimico sia prepotentissimo nell'attore nei suoi più vari aspetti ed accezioni, e addirittura prolunghi la sua attività (come d'altronde in altre forme d'espressione artistica: pittura, poesia, ecc.) al di là della immediata utilità e divenga un mezzo di lavoro specialmente nel campo dell'invenzione delle forme grazie alla combinazione con l'immaginazione e la fantasia. Così dall'uso normale dell'istinto mimico l'attore passa alla capacità di riprodurre gesti atti e modalità di comportamento osservati in altri, con varii rapporti di giudizio o d'utilizzazione: ripetizione identica, modificazione ritmica, degradazione caricaturale, adeguamento stilistico; e ancora meglio capacità di inventare quel medesimo ordine di attributi esteriori, gesti, atti, comportamento, corrispondenza timbrica e ritmica vocale, per personaggi impostati ex novo, suggeriti vuoi da immagini poetiche, vuoi da descrizioni storiche o frutto esclusivo della sua fantasia. La quale può agire su spunti e motivi offerti dall'esperienza, ma, per una vera e propria attitudine creativa, può valersi anche delle combinazioni di rappresentazioni naturali che finiscono pur sempre con l'umanizzarsi, o di pure idee ritmiche o flessioni lineari, che più trovano mediante l'istinto mimico la loro esteriore realizzazione.

La plasticità vocale, legata originariamente alle condizioni muscolari del corpo intero, riesce nell'attore a diventare un fenomeno a sè, sempre sotto l'impulso dell'immaginazione mimetica e della memoria cinetica. Questo, con la traccia dei movimenti abbozzati nell'innervazione valgono a suggerire le variazioni desiderate riuscendo, modulando in infinite combinazioni i diversi complessi muscolari e nervosi che presiedono alla coloritura espressiva del linguaggio: la forma della respirazione, la sua intensità e il suo ritmo, le risonanze che imprimono il colore del sentimento dominante, i toni, l'intensità dell'articolazione, il volume. Si arriva a forme di padronanza strabilianti e virtuosistiche che talora caratterizzano l'aspetto più singolare di certi attori. Ma, anche in misura più modesta, tale padronanza permette all'attore l'emissione di suoni perfettamente regolati secondo intenzioni espressive, senza che sia necessariamente impegnato tutto il sistema nervoso alla riproduzione nelle

condizioni originarie di inflessioni che potrebbero comportare turbe psichiche faticose o distruttive per l'organismo e delle quali tuttavia riescono a ricondurre la presenza, grazie all'immagine che immancabilmente ne suscitano alla mente.

Abbiamo toccato, senza specifico richiamo, il valore della memoria per l'attore e diremo che in esso sono presenti le tre forme tipiche della memoria e cioè la visiva, la uditiva, la cinetica. La prima regola le forme, la seconda gli effetti vocali, la terza controlla gli stimoli muscolari. Diciamo però che ci pare di riscontrare come più frequente e valido il tipo di memoria cinetica, in quanto per l'attore esso può comprendere gli altri due, le forme essendo contenute in germe nella sensazione motoria che le suscita e così i suoni nella sensibilità motoria degli organi che presiedono alla loro modulazione.

Fra le facoltà intellettuali di gran lunga la più importante è lo spirito di osservazione. E' l'acutezza e la numerosità delle sensazioni chiaramente percepite che offre all'attore il miglior materiale di elaborazione, sia che egli si limiti ad una pedissequa imitazione, sia che se ne serva per trasformarlo in immagini adeguate al tono allo spirito o allo stile proprio della rappresentazione. Un identico atto, scoperto nella realtà, diventa le mille esecuzioni diverse che, variando le condizioni dei diversi personaggi e i climi in cui sono tuffati, se ne possono eseguire. E' lo spirito di osservazione che svela all'attore nella realtà il continuo ripetersi dei comportamenti che fanno della vita uno spesso noioso spettacolo, è lo spirito di osservazione che lo avverte dello scoccare del fatto originale, dell'improvviso uscire della vita dai binari preparatile dall'abitudine, e dell'ingresso in quel mirabile clima in cui anche il minimo gesto è stupore di novità e di verità assoluta. E' per questa sensibilità che l'attore sa dove cogliere, magari ironizzandole, le ribattute note del convivere sociale: gli usi, i costumi, i contegni, le convenienze, le convenzioni, le menzogne, i giochi e sa, meno facilmente, e sempre affidandosi al suo miglior genio creativo, in che tensione, in che sospensione, in che quieto allarme, in che vero dono d'amore col cuore in mano, può far sgorgare da sè la verità più autentica, l'incauto d'un assoluto, piccolo o grande, idillico o sublime, tragico o comico, autentico e irrefutabile.

Purtroppo intere commedie, interi film passano senza che in essi si richieda all'attore un soffio, un respiro, di autenticità, noiose grigie e magari presuntuose sequele di atti ovviamente legati all'abitudine, che sa le sue strade e che solo la caricatura o almeno l'ironia può pietosamente riscattare. Infatti la vera poesia, per definizione quasi, è là dove, interrotto o annullato il flusso del ripetersi quotidiano previsto, si affaccia, col suo inconfondibile accento, l'inedito; inedito, e l'attore lo sa, che può proprio venire a battezzare e salvare anche il quotidiano, non necessariamente lo straordinario. La troppo scarsa frequenza di necessità poetiche ha avvilito e continua ad avvilire l'attore nella facile e goffa ripetizione naturalistica, che, per lo più, è già in quella presunta realtà, a cui pretende rifarsi e richiamarsi, una ripetizione, un recitare di comune accordo. Tanto che per una specie di spontanea, involontaria vendetta l'attore rischia di far novità laddove non c'è che frusta convenzione e naturalmente sbaglia e sembra strafare, come si dice. E' questa scarsa

richiesta poetica di creatività che rende possibile l'uso di cosidetti attori impreparati professionalmente. E' proprio con questi che i « se » magici dello stanislawskismo deteriore possono cogliere più facilmente nel segno. Qualunque persona, la meno consapevole di saper recitare, reciterà perfettamente se gli direte: « Siamo ad un funerale, comportati come se ci fossi ». L'individuo più privo di fantasia prenderà un'aria mite e astenica e userà una voce felpata e uno spento sguardo. Anche nella realtà egli recita in quelle condizioni. Chè se gli direte: « Siamo ad una festa di nozze », per inespressivo che sia, drizzerà la sua figura, sorriderà più o meno stupidamente e, brillandogli gli occhi, si gargarizzerà d'una voce spensierata ed allegra. Il guaio sarà quando, a chi non sia attore, cominciaste a complicare quel « se », magico o no che sia, e chiedeste una manifestazione più complessa di rapporti: « Siamo ad un funerale, ma la sparizione di un concorrente ti lascia via libera ». « Siamo a una festa di nozze, ma la sposa è stata la tua fidanzata » e così via complicando. Qui dove le convenienze non insegnano più nulla casca anche l'inesperto attore, se la sua incapacità espressiva non sarà compensata da qualche legittimissima trovata della sceneggiatura o del regista.

Una attitudine spiccata all'introspezione integra nel vero attore lo spirito d'osservazione ma senza condizionare la fantasia ai processi psicologici, anzi cooperando a invertire il corso di questi e quasi ad inventare la psicologia fantastica di situazioni e condizioni sentimentali liberamente e astrattamente proposte dalla poesia. E' una forma anche di fredda suggestionabilità che può illudersi consapevolmente di provare i più straordinari sentimenti sulla piccola traccia di mediocri, modeste emozioni private. La psiche dell'attore non ha bisogno, come si potrebbe pensare, di grandi esperienze: le basta la capacità di supporle e di avvertirle, almeno in un momento iniziale, riuscendo, con un rigoroso processo analogico, a condurre le proprie alla misura di quelle di qualunque personaggio. Fredda suggestionabilità: una emotività questa sì piuttosto particolare. Come da tempo osservato l'impressionabilità non è certo fra le doti positive dell'attore; ma nella misura in cui l'eccitazione sentimentale impegni l'individuo totale, chè se, anche sotto una forte emozione, una parte dell'individuo riesce a rimanere spettatore dell'altra, che magari impazza ed infuria o muore di spavento, abbiamo l'attore, o almeno un potenziale attore. E non è curioso che questo sia un germe di teatro in sè? Un farsi in sè, a sè, teatro di sè? E' la posizione dell'attore ed è successivamente o immediatamente quella del poeta drammatico. La questione sulla necessità o meno della poesia drammatica di realizzarsi in spettacolo è risolta, mi pare, in questo fatto originario. Il teatro è la poesia del fenomeno attore nella sua più intima essenza. Che attore e poeta si siano divisi così spesso e così spesso ritrovati in uno, non è che l'attuarsi di una situazione virtuale come viceversa il ritorno ad una condizione ideale.

Il discorso sull'attore può non finire. Ogni condizione umana ha delle estensioni nella condizione dell'attore più che in ogni altra arte, comunque più visibilmente poichè in nessun'altra l'esecutore e lo strumento si identifi-

cano così completamente. E si vede anche in questo dualismo, ricomposto ad unità fra strumento ed esecutore, un'altra figura del teatro.

* * *

Se poi dall'attore teorico vogliamo passare ai vari tipi di attore e vogliamo distinguerli secondo i generi teatrali e le forme di spettacolo ci troveremo davanti una straordinaria galleria. Solo con la fantasia possiamo immaginare l'insorgere primordiale delle facoltà recitative: giuochi, pratiche magiche, liturgiche e l'improvvisa benedizione della poesia che diviene consapevolmente e cosciente di sè e nella consapevolezza si distingue dall'afflato religioso e nello stesso tempo da quel veicolo quello strumento che è stata la voce e la danza e il canto dell'attore. Il quale resta subito una specie di perenne vedovo della poesia. L'attore originario non ha forse corrispondenze attuali se non in tribù primitive, mentre l'attore immediatamente successivo, quello delle azioni a sfondo sacro della tragedia classica più antica, trova un corrispettivo nell'attore sacro medievale.

Se scorriamo rapidamente attraverso gli aspetti diversi che il teatro ha assunto troviamo forse più antico dell'attore tragico l'attore del mimo. Mi sembra probabile che sia questo genere di attore, affianco alle forme più nobili e volta a volta differenziate, il tipo popolare di attore occidentale, che continua ancor'oggi, forse una tradizione interrotta, nell'attore cosidetto di varietà. E' il genere più autonomo e festoso d'attore, che proprio nella sotterranea continuità d'una tradizione inoffensiva ha conservato la possibilità di rinnovare in ogni tempo il contatto più vivace e spiritoso con la fantasia popolare. E' un attore che sorto dal gioco e dallo sberleffo ha sempre cantato e ballato e satirizzato costumi, spesso autore delle sue canzoni e delle sue tirate il cui nome diventa per un giorno o per sempre antonomastico.

L'attore tragico greco (è stato già osservato) mascherato, imbottito, alzato sui coturni, ci appare in fondo come un burattinaio che, invece di manovrare il suo antropomorfico strumento da fuori per fili o con bacchette o direttamente con le mani, lo muove, lo anima dall'interno. E questo ci porta ad accennare, sia pure di sfuggita, a questo altro mirabile fenomeno che è la marionetta e il burattino in tutte le loro forme. L'attore qui è il burattinaio e nel manovrare l'espressivo suo strumento fa un difficile ma automatico giuoco di «trasporto»: egli non recita mediante i gesti medesimi che appariranno all'occhio del pubblico, ma con una specie di astrazioni che si potrebbe scherzosamente chiamare logaritmi dei gesti stessi. Eppure, come attore, il suo godimento è appagato, tanto vero che il recitare non è in quei gesti ma in quella danza interiore che altrettanto si realizza in un gigantesco fantoccio, in una minuscola marionetta, in un attore lanciato a cavallo in un piano lunghissimo di western, in un primo piano in cui tutta la forza espressiva si raccoglie nel volto, o addirittura in un particolare in cui si raccoglie in una mano, nel battito d'una palpebra.

L'attore tragico e comico greci ci portano per la prima volta al problema dell'attore uomo in parti di donna. Solo il teatro mimico e pantomimico avevano anche attrici donne. E l'attore uomo di parti femminili è esistito in occi-

dente fino al XVII secolo. La cosa trova molte spiegazioni morali e religiose, ma una delle più sicure ragioni è nella faticosa natura del lavoro dell'attore nel teatro greco, senza contare che specialmente per la sua qualità di burattinaio interiore come dicevamo prima, fuori quindi di una esibizione immediata della persona, l'attore accresceva il valore della sua abilità tecnica col possesso dei mezzi espressivi validi anche per i personaggi femminili. Esteriormente diverso il problema per l'attore medioevale e moderno (in quanto poi l'attore di parti femminili si specializzava almeno fino ad una certa età), si spiega oltre che per le suaccennate ragioni morali e religiose sempre per una ragione di carattere tecnico estetico: l'attore non ha da essere il personaggio, deve rappresentarlo; l'omogeneità del mezzo espressivo costituito dall'attore aumenta indubbiamente (appena sappiamo escludere considerazioni fisiologiche estranee all'apprezzamento poetico) nella necessità di rendere le apparenze diverse dei caratteri maschili e femminili.

Un genere di attore scomparso con il teatro classico è l'attore dei cori. Attore vero e proprio, anch'esso chiamato spesso a fare parti femminili, mascherato più leggermente, istruito di canto e di danza. I cori erano certamente la scuola più raffinata per l'attore greco che venendo da un gruppo unitario certamente tendeva a ricomporre una felice unità, più alta della quale non sapremmo immaginare nello spettacolo.

L'attore dilettante è certo esistito appena nata l'arte drammatica, nelle scuole, nei gruppi, ma non ha avuto storia finchè per molti secoli non è diventata la regola delle prime rappresentazioni medievali, e da allora in poi le rappresentazioni di dilettanti sono state uno dei più civili giuochi di società sino a divenire mezzi pedagogici, dopolavori eccetera. Il dilettante attore è una ulteriore prova della connaturata attitudine al recitare che ha l'uomo, ma è anche ovviamente una delle forme parassitarie della vita dello spettacolo, almeno dal punto di vista estetico, perchè ovviamente diffonde l'idea di un mestiere facile e affrettatamente assimilabile. Contro questa forma superficiale di attività c'è, tutt'all'opposto, l'attore dell'Arte; professionista per eccellenza, rotto a tutte le abilità tecniche, metodicamente istruito, il più raffinato strumento teatrale che sia certo esistito, almeno nei suoi esemplari migliori.

Il melodramma in musica fa nascere l'attore cantante, teoricamente una delle più pure forme di attore, perchè costretto ad esprimersi secondo un linguaggio astratto e a dargli tuttavia giustificazione estetica in una composta armonia col gesto, condotto anch'esso a moduli musicali; la facile e goffa critica che ci si diverte a fare di questo attore non deve far dimenticare che proprio in queste astrazioni rischia di rivelarsi la più sottile essenza del recitare, fuori degli schemi facili dell'imitazione realistica. Analogamente si potrebbe parlare del danzatore nei casi almeno in cui i caratteri d'una personificazione riescono in lui a farsi strada persino nelle più ardue convenzioni delle figure del balletto, nelle quali non è vero che sola a dominare sia la perfezione geometrica e assolutamente frigida, ma possono trasparire per minime e pur percettibili sfumature mille sensi diversi.

Il solenne attor di tragedia dalla robusta voce e dal portamento regale; l'attor di commedia, erede più o meno involontario di tutte le astuzie dei co-

mici dell'arte; quello di farse, manipolatore di dialetti, di travestimenti di grottesche caricature; l'attore di melodramma, continuamente tendente al verismo ad ogni epoca nuovamente lontano, maestro di lacrime, di sentimentalismi, arrischiato presto nei meandri materialistici della psicologia; quello di « Grand-Guignol » dotto di patologia, di truccature orripilanti, di effetti macabri; il ritmo di marcia dell'attore di vaudeville; i gelidi sorrisi da manichini degli attori d'operetta; il tendenziale astrattismo dell'attore di varietà e di rivista; gli arabeschi dell'attore di pantomima: il linguaggio clandestino del mimo; le sfumature interpretative del « chansonnier »; l'irruzione del clown esplosiva e clamorosa anche nelle più surrealiste sottigliezze; tutte facce dell'unica miracolosa attività che si è sempre rinnovata, mutata arricchita, riinventata con l'uomo: ombra immancabile.

Oggi? Di questa caleidoscopica moltiplicazione di aspetti non resta più che un ambizioso ideale, frutto della rivoluzione teatrale fin di secolo, contemporaneamente alla quale è nato il cinematografo. L'attore teatrale tende idealmente ad unificare in sè il comico e il tragico, consapevole, non solo in una chiave, di caratteri stilistici, ma in molte, e capace di esprimersi secondo le più diverse scuole figurative e letterarie, con una tutta nuova abilità che ci stupisce troppo poco. Non è solo ecclettismo ma un approfondimento e affinamento del concetto d'interpretazione, ispirata non tanto al contenuto, più o meno psicologicamente inteso, degli estremi narrativi del personaggio, ma bensì al senso intimo del significato formale dell'opera poetica. Questo è soltanto un limite a cui si tende, ma con tutta evidenza; la persistenza del naturalismo continua ad invischiare questo processo e ad avvilire l'attore. Fortunatamente c'è un campo più libero dal quale provengono continuamente le più gradite sorprese: il varietà, la rivista, i cui attori rapidamente emigrano portando energie nuove, aspetti sconcertanti. Essi tendono a farsi maschere e schemi.

Tutti gli attori teatrali, salvo qualche rara eccezione, svolgono una attività cinematografica, anche se per qualcuno di essi ciò significa impoverimento d'espressività, privati come vi sono di quel prezioso lato formale dell'interpretazione che in cinematografo finisce per essere assorbito quasi completamente dalla ripresa e dall'illuminazione lasciandosi all'attore una condotta di carattere naturalistico. Il che non toglie evidentemente che gli attori siano scelti in base all'aspetto formale che dovrà avere il film, ma in tal modo si esige già dato e presente ciò che normalmente l'attore ottiene da un aggiustamento eseguito volta per volta.

E veniamo all'attore cinematografico. Sembrerebbe puerile, dopo tutto ciò che si è detto, spendere parole per dimostrare che l'attore cinematografico è un attore di formazione e costituzione non diversa, almeno in quanto attore. E' evidente che il giorno che ci si serve di non-attori (ammesso che esistano dei non-attori oggi, vivendo come si vive in un mondo quasi soffocato dallo spettacolo in tutte le sue forme) il problema cambia, e vedremo in che termini. Mi pare che si possano riscontrare vari tipi di attore cinematografico, almeno riguardo alla loro qualità professionale: l'attore di origine teatrale, ma coltivato e utilizzato ormai esclusivamente dal cinema; è un attore ricco, vario,

abile generalmente a prestazioni diversissime, in pieno possesso delle diverse tecniche di lavoro presso registi diversi e in particolare della tecnica di ripresa, di cui conosce tutti i rapporti con la propria figura. Indi l'attore di formazione completamente cinematografica proveniente in origine da una occasione più o meno casuale, oppure proveniente da scuole professionali cinematografiche. Questi attori avvertono spesso una specie di complesso di inferiorità teatrale ed amano, appena possibile, dimostrare quelle qualità tecniche che si richiedono sul palcoscenico, preparazione preliminare dell'interpretazione, fissaggio di essa, coordinamento rigoroso dei vari momenti.

Del non-attore abbiamo già parlato. Possiamo dire che appena un individuo accetta di partecipare ad una ripresa, in lui si avvera intanto una delle condizioni necessarie a fare di lui un attore: l'abolizione del complesso inibitivo; è in grado cioè di ricevere le indicazioni che inseriranno le sue spontanee qualità di adeguamento nel vano preparato a riceverle. E' chiaro che il significato della sua espressione sarà necessariamente esaltato appunto dal preordinato concorso di operazioni somatiche, o più semplicemente da postulati narrativi, che daranno definizioni survoltate (se è lecito di esprimersi così) ai suoi atti interpretativi o alla sua semplice presenza. Ciò rischia di produrre delle rarefazioni di densità nella composizione generale cui si ripara in mille modi, il più facile dei quali è il credito concesso al fascino naturale di una personalità, confondendo realtà e rappresentazione in un curioso gioco di equivoci estetici che malauguratamente diventano subito equivoci morali. Non si vuole escludere che si possa ricorrere ai non-attori come elementi naturali d'un ambiente in cui si voglia evitare l'infezione (in senso settico, non morale) di qualunque artificio al puro scopo di ridurre l'intervento poetico a quello dell'operatore-regista, ma sarà bene che la totalità degli interpreti sia di non-attori per omogeneità di effetti e per dimostrazione di convinzioni.

Dell'attore radiofonico e dell'attore televisivo non c'è da notare che si tratta quasi esclusivamente di attori teatrali. La comparsa di attori cinematografici sul video è fatto raro e generalmente deludente, anche semplicemente per la diversità attuale della fotogenia cinematografica e televisiva. Una citazione a parte per alcune prestazioni tipicamente moderne dell'attore: il doppiatore, attore di formazione teatrale, di particolari doti articolatorie e ritmiche; il presentatore, un attore tendenzialmente di rivista (il concetto infatti proviene dalla rivista) particolarmente versato nella improvvisazione; il radiotelecronista giornalista improvvisatore che deve spesso sopperire con vere e proprie qualità di attore al vuoto che la realtà gli presenta, per mantenere desta l'attenzione del pubblico; e infine l'annunciatore dotato di cordiale presenza fisica.

Se ora ci domandiamo quali più acuti rapporti intercorreranno tra queste attività, quali correnti osmotiche le percorrano, quali caratteristiche le accomunino o distinguano vedremo che la tendenza è ancora una volta all'unificazione e che non esiste che una specializzazione cinematografica; ma questa, appena superati gli impedimenti frapposti da una tecnica tutto sommato agevolatrice, ricerca una prova di maturità nel teatro. Perchè diciamo che la tecnica cinematografica è agevolatrice rispetto alla tecnica teatrale? L'attore di tea-

tro cura una lunga preparazione filologica del testo da interpretare, ne cerca l'espressione adeguata nella fatica creativa delle prove in un lungo lavoro di autocritica e di scelta, passa al fissaggio dei migliori risultati, coordina il tutto in una serie di ripetizioni ricapitolatrici. Per l'attore cinematografico la preparazione preliminare che anzichè filologica potrebbe essere psicologica e figurativa è quasi sempre eliminata, grazie all'attribuzione della parte secondo un personaggio presunto come preesistente nell'attore stesso.

Il lavoro creativo, che corrisponde alle punte acute del lavoro dell'attore teatrale, è nell'attore cinematografico l'unico veramente approfondito ed intenso. Esso richiede un dispendio di forze fisiche e intellettuali, una sensibilità portata ai margini della esasperazione, e una attenzione tecnica che è talora l'unico margine di controllo richiesto all'attore altrimenti abbandonato alla forza espressiva della suggestione. Di fissaggio, salvo per la breve memoria della ripetizione d'una inquadratura o al massimo per i due punti di attacco di due inquadrature che dovranno risultare contigue, non c'è bisogno. Provvede mirabilmente la camera. Alla coordinazione deve aver provveduto la sceneggiatura e soprattutto l'opera del regista con la sua chiara visione della parabola generale e dei rapporti espressivi particolari tra personaggio e personaggio e nell'interno di ogni personaggio. Lo sforzo senza dubbio intensissimo dell'attore cinematografico si esaurisce e si libera volta per volta, anche sotto la pressione di un personaggio arduo e insolito. Ogni regista ha il suo modo di far procedere il lavoro ed è chiaro che, salve le purtroppo talora preponderanti esigenze logistico-economiche, la preoccupazione di dare uno sviluppo razionale alla creazione dei personaggi principali dovrebbe dominare l'organizzazione del piano di lavoro ed anche che la via più giusta appare quella di far arrivare l'interprete alle scene chiave della sua parte solo alla fine, quando il personaggio si è venuto pienamente configurando. E' altrettanto chiaro che un ragionamento inverso è ammissibile e che l'affrontare e liberare subito le scene chiave rende il lavoro successivo molto più facile col rischio però di una maturazione non felicemente raggiunta. Diciamo anche che mentre l'obbligo della coordinazione delle varie sequenze in teatro comporta il rischio d'un eccesso di coerenza, talora stucchevole e privo di imprevisti, la coordinazione cinematografica, prevista solo dal regista e realizzata in montaggio, può avere il vantaggio di arricchire il personaggio d'una sua polidimensionalità esteticamente validissima, specialmente sul piano naturalistico nel quale il cinematografo dimostra di volersi trattenere.

L'attore di cinema, a differenza di quello teatrale, che non si sia formato una maschera-schema, è fissato ad un suo personaggio per lo meno nella vecchia accezione teatrale dei «ruoli». Per ciò la sua preparazione preliminare, salvo il caso di personaggi storici è abbreviata o addirittura saltata. In tal caso però il coscienzioso attore dovrebbe coltivare, mediante un attento studio il proprio personaggio in analogia con quel che facevano i comici dell'arte coi quali (in chiave drammatica per lo più, ma anche comica), ha tanti punti in comune. Dovrebbe cioè, mediante letture opportunamente scelte e magari segnalategli dai suoi maestri o registi o consiglieri cercare di integrare la sua visione sul personaggio che la pratica gli è venuta attribuendo, per potercisi

all'occasione calare più rapidamente e profondamente. Egli ha infatti insieme col regista una grave responsabilità che non incombe all'attore di teatro. Data l'inflazione di creatori narrativi, spesso raffazzonatori di opere letterarie di autentico valore, giornalisti della poesia, fornitori di canovacci presuntuosamente gabellati per letteratura, didascalie appena, offerte all'occasione del buono o del cattivo regista, il tessuto narrativo dei film attende tutto da chi vi opera: è giusto e bello che sia così, ma l'attore deve fare in tal caso ogni sforzo per rendere all'umanità quel riconoscimento di valore che spesso la sceneggiatura non presuppone, attenta com'è a correre dietro le formule del successo commerciale. L'attore diventa un « clerc » e non ha il diritto di tradire. Deve studiare prima e dopo, continuare a studiare perchè, lo dicevamo in principio e lo ridiciamo, non basta essere uomo, non basta esserci, bisogna conoscere ciò che si è. Direi che proprio per l'attore cinematografico, destinato a ribattere continuamente diversi aspetti d'un unico personaggio l'eterno principio della sapienza « conosci te stesso » si colori d'un nuovo significato, umile e profondo, indispensabile.

In un'epoca come la nostra in cui l'arte figurativa si è allontanata dalla natura e dall'uomo per esplorare campi non battuti, dai quali tornerà grave di esperienze rinnovatrici anche per il troppo sordo cinematografo, il compito di testimoniare per la natura e per l'uomo spetta in gran parte proprio al cinema e al romanzo. La responsabilità dell'attore è quindi veramente seria. Tutto ciò che vive dietro il volto umano, di passione, di tormento, di dolore, di fraternità, non è dalla pittura che ci parla oggi; se non parlasse dietro i primi piani del cinematografo, questi « ecce homo » queste « veroniche » incombenti di cui la tecnica ci ha fatto dono, noi rischieremmo di fermarci alla superficie sensualmente piacevole o sgradevole dell'aspetto umano senza reintegrare la carità che non può restare senza impulso. Se non potremo specchiarci e perdonarci e riscattarci in essi guai a chi avrà creduto di valere solo per una effimera bellezza, per una grinta pittoresca, per una smorfia ridevole!

Mi sembra che si sia aperta una gara di « primi piani » fra cinema e televisione. Il cinema, nato sotto il segno del naturalismo e mai liberatosene che per brevi istanti, s'era illusoriamente chiuso in sè, fiero delle sue finalmente ben quattro pareti. Il primo piano ha riaperto in ogni parete il contatto col pubblico, lo ha riscoperto, riconducendo persino il monologo a teatro! Si diano pure al primo piano i significati più metafisici, il primo piano è una anima offerta alla platea (che la guardi o no): è il pronome « tu » che diventa « io » come nei grandi monologhi della poesia drammatica: un « più vicino del cuore », una persuasione che ti nasce dentro lo sguardo, qualcosa addirittura di originariamente materno e paterno, se lo capissero coloro che non lo sfruttano che a prologo del bacio. La televisione, ultima arrivata, costretta dall'ancor piccolo formato a mostrare più i volti che i campi medi e lunghi, ha cercato subito il pubblico e, facendo di necessità virtù, costretta ad una provvidenziale castità che le fa ricercare (almeno ricercare) nell'autenticità del valore ciò che non può carpire con la facile sensualità, ha rivolto il discorso umano alle folle, almeno lo ha intavolato. Speriamo che la frenesia tecnica gli lasci il tempo di legare quel discorso iniziato e di operare con lo sguardo e con la

parola, con la domesticità che le è connaturata ciò che il cinema non ha finora creduto di fare. La lotta è aperta: e mi pare evidente che sta per scoccare il momento in cui il primo piano dello schermo imbambolato di desiderio, si rivolgerà imprevedibile al pubblico che non attende che questo e, da oggetto di istinti facendosi soggetto, dirà quello che c'è sempre da dire.

* * *

Ora vogliamo cercare di renderci conto come avvenga, particolarmente in questo nostro tempo, la formazione intima di colui che diventerà attore, la sua « disposizione » la sua « vocazione », il suo ingresso nella professione, e dire perchè sarà opportuno coglierlo in questo momento critico per condurlo alla scuola in nome della dignità dello studio, per renderlo consapevole di quella responsabilità della quale potrebbe voler fare a meno.

Da quello che abbiamo già detto sui vari aspetti dell'attività dell'attore ci è facile ricostruire idealmente la strada di chi insensibilmente, quasi senza accorgersene, si avvia verso di essa da vari ambienti nelle attuali condizioni dell'educazione e della gioventù. Abbiamo accennato, e mi pare che sia un punto dolente della nostra difficile società, all'enorme quantità di spettacolo che si va rovesciando sull'individuo, raggiungendolo fino in casa, fino in scuola. Noi crediamo, e ne parleremo un'altra volta, che il classico processo di liberazione prodotto dallo spettacolo si sia già quasi completamente capovolto; che lo spettacolo, anzichè un atto liberamente affrontato in condizioni sociali quasi solenni, (per non riandare addirittura a quelle religiose troppo lontane) attivamente seguito e partecipato fino all'effetto catartico, sia divenuto prima quasi una violazione della intimità, indi un'imposizione abitudinaria e, alla fine, una necessità, quasi un effetto di avvelenamento progressivo, un drogaggio di cui non si può più fare a meno e che anzichè liberare carica di scorie e di impurità, rende lo spettatore passivo, non tanto per la natura del mezzo, specialmente cinematografico, quanto per l'impossibilità di assimilazione sana. L'assetato spettatore di un tempo appare oggi come in certi inferni popolari con l'imbuto in bocca ingozzato a forza da farfarelli travasatori. Intorno a questo abuso di spettacolo per cui perfino la cronaca e la vita privata diviene spettacolo facendo perdere i limiti con la realtà, in una ricercata volontà di confusione, tutta la pubblicità si affanna a lanciare richiami sessualmente allettanti o morbosamente conturbanti e macabri inviti alla violenza.

I giovani coltivano la loro passione alla professione d'attore prima di tutto in questa atmosfera. Non si può pretendere che si affaccino alla professione con aspirazioni da moralizzatori e con ambizioni rinnovatrici. E' quasi un miracolo che chiedano di studiare (anche se poi non lo fanno, o lo fanno male e troppo tardi), è quasi un miracolo che conservino dei principi. E' un confortante miracolo. Grazie alla scuola e in buona parte grazie alla famiglia i pericoli morali di questa situazione sono lievemente ridotti, almeno finchè la scuola e la famiglia reggeranno all'assalto. Ma a causa di questa stessa situazione ci sono dei rischi nuovi di carattere tecnico. Quell'istinto mimico di cui abbiamo parlato ha una sua inevitabile propagine nella mania imitativa che è propria di tutte le persone a debole carattere o ancora non formate. Lo spettacolo ha sempre più o meno volontariamente proposto dei

modelli, ma in una proporzione in cui la società aveva la meglio. Attualmente è il contrario: è tutta la società più debole e meno preparata che si viene uniformando ai modelli proposti dal cinematografo. Ciò comporta una forma negativa di educazione e un rischio di uniformità che si dovrà poi combattere nell'istruzione professionale dell'attore se non si vorrà incorrere in quel circolo vizioso che il teatro ha saputo rompere quando ha rinunciato ai figli d'arte. Qui si rischia di diventare tutti figli d'arte e di dover ridurre l'insegnamento a una rimozione d'incrostazioni. Questo fenomeno non ha solo effetti negativi, può influire sui migliori come una forma elementare di educazione professionale, grazie ad una istintiva scelta; ma potrà anche indurre in molti la prematura ricerca del loro « tipo » con grave danno per la naturalezza e per la successiva attività della fantasia creatrice.

Questi processi di deformazione cominciano ad agire nell'infanzia e prolungano la loro influenza per tutta l'adolescenza e la giovinezza mettendo in ombra quelli che erano un tempo gli unici capaci di rivelare, ma con più autenticità, una attitudine alla professione di attore. Se valgono, oggi come sempre, le esperienze mimiche dell'infanzia, il gioco, invece, che ne è una delle più ricche, attive ed operanti conseguenze è di molto ridotto nella vita del bambino e del ragazzo e non è da dire con quanto impoverimento della sua fantasia. Il gioco e particolarmente il gioco imitativo e quello d'invenzione personale tende a sparire; sopravvive il gioco sportivo con le sue regole, educative quanto si vuole, ma infeconde. E col gioco tendono a sparire gli scherzi, le burle, le mascherate stesse. Il tempo libero è dato allo spettacolo e un poco ancora almeno alla danza, che è, a buon diritto, sempre più acrobatica per compensare le ore passate sui banchi di scuola o davanti agli schermi e ai video. Resta l'attività scolastica nella quale l'istruzione filosofica può ancora invogliare qualcuno, col fascino della poesia, alla recitazione, ma è più facile che sia la canzonetta a suggerire improvvisazioni ed imitazioni fuori del campo delle rappresentazioni visive.

Fino a meno di mezzo secolo fa, chi voleva darsi al teatro, se non veniva dalla famiglia d'arte, lo faceva per l'incitamento dei congiunti o degli amici che avevano ascoltato una recitazione o assistito a una improvvisazione in maschera o a una imitazione di maestri o di vecchi zii, o per improvvisa passione per lo spettacolo che lo aveva condotto talora alla filodrammatica a tentare le proprie capacità. Esclusa quasi totalmente la provenienza dall'arte si sono oggi assai accresciuti gli incitamenti, come abbiamo visto, e le occasioni. E' curioso notare che spesso, nè so per quanto ancora, la spinta al recitare, pur venendo dai più diversi generi di spettacolo, conduce per lo più verso il teatro con una certa preferenza, come alla sensibile matrice di tutte le altre forme. Ma la filodrammatica di un tempo, pur vivendo di vita abbastanza florida, in provincia specialmente, non è più la sola porta aperta. Inviti agli attori vengono da ogni parte dai campi professionali ed ancor più da quelli extra-professionali a cominciare dai « fumetti » per finire con le foto pubblicitarie. Come tutte le strade portano a Roma, tutte le strade oggi portano allo spettacolo e prima di tutto al cinemografo: i concorsi di bellezza, la moda, il campo sportivo, la cronaca quotidiana, rosea o nera,

la strada vera e propria, come si ama dire. « Je prend mon bien où je le trouve » dice il regista e scaraventa in teatro di posa l'ignaro, o magari il patito, perchè « è proprio quel che ci vuole ». E' una forma di vocazione passiva che comporta per l'iniziatore una responsabilità non indifferente e troppo spesso sottovalutata. Ciò dovrebbe avvenire solo per i casi in cui si può prevedere una possibilità di durevole sviluppo a meno che non ci si illuda che il recitare in un film possa essere un semplice incidente come il collaborare a spegnere un fuoco non impegna nessuno a farsi pompiere.

Ma l'entrare nel mondo dello spettacolo è ancora per chiunque un grave « choc » che non può non lasciar traccia. Quindi, senza voler menomare quel giusto margine di autonomia che il creatore del film deve avere, sarebbe bene che le nuove reclute venissero scelte sempre nelle scuole, dove chi è stato considerato in grado di frequentare ha chiesto di farlo e dà qualche affidamento di voler proseguire per quella strada. La prevenzione che circola un po' dovunque contro le scuole è una posizione snobisticamente anticulturale che non fa onore a chi la pratica. E' dimostrato che non esistono più, almeno nei nostri paesi, individui ignari di spettacolo, « vergini » come si ama dire. Anche in questo campo, come in tutti gli altri, quando si parla sul serio, sarà sempre più pulito e scevro di ganghe e di scorie chi si è reso conto di esserne tutto incrostato, che chi ne è ricoperto senza saperlo. A meno naturalmente di non aver la mano felice e di non scoprire proprio un vero attore nel distributore di benzina o nel professore di università, che non è solo possibile ma financo probabile, per tutte le ragioni che abbiamo detto.

* * *

La scuola dunque offre prima di tutto la garanzia d'un periodo di prova a chi la frequenta e a chi è in cerca di attori. Dovrà la scuola sollecitare o non sollecitare la frequenza? Dovrebbe sollecitarla solo da coloro che hanno intenzione di fare gli attori e dovrebbe essere in grado di dare a chiunque, e direi continuativamente, attestati e risultanze di seri esami che possono confermare le attitudini professionali.

Perchè la scuola dunque? Per due ragioni almeno egualmente valide: per insegnare che uno strumento come quello costituito da un individuo nella sua interezza fisica, intellettuale e morale, è tanto complesso da governare e modulare e financo da semplicemente conoscere, che mal s'illude chi pensa di poterlo condurre a suo piacimento verso tutte le espressioni di cui è capace, anche nel campo d'un solo personaggio, senza averne almeno iniziato lo studio, e secondariamente per ricordare a chiunque si voglia applicare a questo studio che vi sono delle profonde responsabilità morali da ritenere, che sole possono dar valore ad una attività dalla quale non ci si attendono che facili risultati.

La scuola può non avere una posizione estetica definita. Deve avere una posizione morale e preparare i suoi allievi nel senso di un più alto concetto dei beni dello spirito e dell'umana dignità, ignorando quelle forme di espressione spettacolare che non ne tengono conto. Gli esami di ammissione per una scuola d'arte dovrebbero essere sempre d'una proporzione molto vasta.

Vi si oppongono ragioni economiche e logistiche che bisognerebbe poter superare, o con commissioni volanti o con esami pagati. L'esame dei titoli di ammissione e dei « curriculum » dovrebbe impedire che si consideri una tale scuola un rifugio di falliti, mettendo in evidenza incapacità agli studi e atteggiamenti vanamente velleitari. Un preliminare esame psichico potrebbe dare delle preziose indicazioni per il successivo apprezzamento degli altri esami, che dovrebbero contemplare programmi aperti alle più diverse forme di attività, per evitare che, per il ristretto angolo visuale, possano venir eliminati a priori candidati che, differentemente sperimentati, avrebbero potuto rendere meglio. Distinguere intanto gli esami in esperimenti imitativi, interpretativi e creativi. Per esempio richiedere una imitazione preparata da una nota scena cinematografica, e l'imitazione di più attori noti, come anche l'imitazione « ex tempore » dietro visione diretta di brani di film. Per l'interpretazione: esecuzione secondo facili esigenze registiche, proposte soltanto in sede di esami, di una parte scelta in un testo già preparato in generale dietro precedenti indicazioni della commissione; improvvisazione « ex tempore » di una scena sufficientemente circostanziata. Inoltre i candidati dovrebbero presentare alcune scene a titolo dimostrativo di quelle che sono le loro aspirazioni e dell'idea personale che si fanno del loro « tipo » e qualche pur minimo tentativo di sketch di loro invenzione. Gli esami dovrebbero culminare in una approfondita conversazione, possibilmente davanti alla camera da ripresa che metta in rilievo, anche con pratiche dimostrazioni, il comportamento del candidato nel suo ambiente e il suo spirito di osservazione e il suo modo proprio di studiare, di leggere, di cantare, di ballare, eccetera.

Agli esami dovrebbe seguire un lungo periodo di osservazione, prima della ammissione definitiva, provvedendo intanto ad una preliminare rimozione dei trac e delle varie censure conducendo l'aspirante negli ambienti propri di quello che sarà il suo lavoro: teatro di posa, cine, radio televisivo e palcoscenico. L'ammissione dell'allievo dovrebbe comportare una specie di contratto di lavoro perchè con l'acquisizione di diritti e privilegi assumesse anche degli obblighi precisi verso la scuola: prestazioni artistiche per produzioni della scuola, relazioni quotidiane sul lavoro compiuto, studi semplici anche solo compilativi o statistici di precisa utilità, da eseguirsi nella biblioteca dell'istituto. Questo per evitare che una tipica psicologia di allievo si instauri a tutto danno dello studio e dei risultati.

La psicologia dell'allievo di una scuola d'attori è, da un punto di vista negativo, una forma di attendismo: egli vive per l'occasione interna ed esterna che si presenterà e senza la quale egli è certo che nessuno sforzo lo porterà alla luce dei proiettori. Un esercizio di diritti, senza ottemperamento ai principali doveri. Uno scetticismo sull'insegnamento delle materie di cui non vede l'immediata e pronta utilizzazione, spesso verso quelle più serie e difficili. Il goliardismo e il vedettismo; una tendenza cioè alla fraternizzazione extra professionale e viceversa un isolamento professionale nella convinzione di dover coltivare il personaggio che cova sotto le ceneri, in uno sprezzante apprezzamento delle scarse virtù altrui. Contro questi atteggiamenti negativi, propri dell'allievo, ci sono quelli positivi del giovane, facilmente entusiasma-

bile e persuadibile, disponibile sotto l'indifferenza, desideroso di faticare sotto la pigrizia, bisognoso di avere dei lumi sul proprio carattere, quale è e quale appare. L'« esprit d'équipe » è forse il fatto umano artisticamente più necessario nel campo dello spettacolo e più difficile da ottenere dagli allievi. Bisogna evitare assolutamente che l'allievo venga distratto da lavoro prematuro prima del suo diploma. Anche il semplice sapere che non deve e non può arrivare lavoro prima, contribuirà a dargli calma e voglia di lavorare. Ma alla fine dei suoi studi deve avere le massime garanzie di lavoro, deve essere in grado di mostrare un provino che lo valorizzi nelle sue migliori qualità, mediante azioni, recitazione e mostra delle sue particolari attitudini ed eventuali virtuosismi vocali, musicali, coreografici, eccetera, possedere un repertorio di fotografie e possibilmente partecipare a spettacoli o produzioni sperimentali.

Siamo passati dagli esami di ammissione al diploma. In mezzo ci sono gli anni di studio.

* * *

Quanti debbono essere gli anni di scuola? Quali i metodi e le materie? L'anno scorso abbiamo già proposto un breve studio sull'attività della nostra scuola. Qui vorremmo accennare ad alcuni non frequenti mezzi di studio che si potrebbero adottare almeno in via sperimentale e forse come materie integrative degli studi già esistenti o comunque da tener presenti come indirizzi individuali. La scuola non dovrebbe avere forse una durata definitiva: dovrebbe licenziare degli allievi maturi, il che, per assurdo, dovrebbe poter avvenire anche subito dopo l'esame di ammissione, come dopo più di tre anni. Inoltre è da considerare che l'insegnamento per un attore non può essere che « ad personam » e che, se esistono principi generali, non esistono regole identicamente adatte ad ognuno, che per far camminare sulle stesse rotaie un sensitivo e un razionale bisogna condurveli da strade diverse e personali; così se si vuol raggiungere una qualche omogeneità tra temperamenti uditivi, visivi, cinetici.

Premesso che una scuola non può prendere in esame che i metodi di insegnamento che giovano alla formazione intellettuale e morale dell'individuo escludiamo a priori quelli che tendono a suggestionare l'attore per ottenerne in una sorta di sonno ipnotico o di crisi isterica la realizzazione in forme pseudo-patologiche di quei sentimenti che deve limitarsi invece a rappresentare. Per quanto i risultati di un simile lavoro possano produrre del materiale valido per una ripresa di carattere naturalista o verista, non crediamo che la fatale perdita di controllo da parte dell'attore possa essere utile al risultato finale, mentre la condizione patologica del fenomeno non può non introdurre nella realtà poetica un qualcosa di incongruo difficilmente amalgamabile. Con questo non si vuole affatto diminuire il valore, specialmente nei riguardi dell'utilizzazione cinematografica, di un metodo più saggiamente e limitatamente psicologico che aiuti l'attore a rendersi consapevole dei fenomeni che si suppone avvengano nel suo animo, per le emozioni suscitate dalle situazioni immaginate dal creatore del racconto drammatico. La

critica che noi muoviamo ad un simile procedimento, valida soprattutto in campo teatrale, è che le situazioni create dalla fantasia poetica non è detto che sottendano fenomeni psichici riconducibili a categorie note e definibili, e (ammesso che ne sottendano), potrà trattarsi di fenomeni del tutto fantastici, e imprevedibili e per di più ignorati o inosservati dal personaggio.

Trattandosi di cinematografo naturalista o realista, col presupposto che non solo la verosimiglianza, ma addirittura la verità, debba venire osservata nel comportamento reciproco dei personaggi, si può ammettere che per aiutare l'attore e dargli l'illusione d'esser pieno di qualche cosa che somiglia alla vita interiore del personaggio, gli si possano proporre emozioni, pensieri e immagini secondo un filo che lo conduca tra gli scogli dell'interpretazione; purchè si resti d'accordo che in quella realtà che si presume di rappresentare o anche semplicemente di fotografare, le cose potrebbero andare del tutto diversamente e soprattutto senza l'autocoscienza dell'individuo. Una ricostruzione analitica del personaggio, specialmente in mancanza di un testo poetico che ne renda un'immagine pregnante, è di grande aiuto all'attore ed è assai utile che l'allievo impari a combinarne da sè gli elementi raccogliendo tutti i dati possibili dalla narrazione della sceneggiatura: cominciando da quelli anagrafici e passando a quelli sociali dell'educazione, dell'ambiente, della posizione storica e geografica di esso, passando all'individuazione del carattere del temperamento della memoria e immaginarne lo stato di sensibilità generale e via via gli stati parziali. Quando il personaggio sia un personaggio storico o prelevato da un romanzo in cui se ne parli diffusamente questo risalire ai dati teorici del personaggio può essere oltre che utile un piacevole procedimento per fissare immagini che in realtà la fantasia dell'attore sintetizzerà poi a suo modo. Quando il personaggio sia fittizio, come per lo più avviene, un lavoro di integrazione di questo genere può essere solo indispensabile dove le azioni previste dalla sceneggiatura siano insufficienti a condizionarlo e si debba ricorrere a una serie di interpolazioni generiche per dargli rilievo. In verità il regista cinematografico tenta di superare questo lavoro e queste difficoltà, individuando nella pratica esistenza d'un attore la supposta creazione d'un personaggio che non sempre è riuscito a delineare.

Teatralmente parlando noi preconizziamo un tutt'altro sistema che d'altronde ci pare più o meno inconsapevolmente già in uso presso quei migliori e più moderni attori di cui dicevamo essere caratteristica abilità il saper rendere, oltre ai caratteri del personaggio la particolare coloritura che impone ad essi lo stile dell'opera di cui sono non incidenti ma parte integrante e cioè (a parte i pochi dati narrativi indispensabili soltanto quando risultino enunciati), tentare del personaggio attraverso successivi avvicinamenti una interpretazione diretta mediante l'attività analogica-mimica, applicata alle filologiche condizioni del testo: tenersi cioè alle immagini più poeticamente attive e singolari, curando del personaggio solo ciò che il testo richiede, poichè il testo è il risultato di una concezione del mondo in cui, di una presupponibile realtà interiore, non sono colti che alcuni dati significativi, mentre una ricostruzione naturalistica di quella vita anteriore distruggerebbe completamente o quasi l'elaborazione fantastica del poeta. Comunque il pro-

blema non è mai questa conoscenza preliminare e intellettuale del personaggio, bensì la trasformazione di questa conoscenza in manifestazioni esteriori che ne rendano ragione.

Di altri possibili metodi o possibili materie di insegnamento ricorderemo soltanto alcuni fondamenti più evidenti e prima di tutto quelli che possono servire a rimuovere, come abbiamo più volte accennato i blocchi e le censure inibitivi nell'attore. Per molti allievi sarà ragione di stupore il rendersi conto di ciò che qualunque attore fatto, e anche qualunque attento individuo, sa molto bene, che il recitare, ancor prima che un mezzo espressivo, è un procedimento abituale del convivere sociale. Sono molte, e anche ben distinte, le occasioni in cui l'individuo, inserito nella società, si comporta secondo schemi prestabiliti o dalla società stessa o da lui medesimo, proprio come se ricalcasse una parte assegnatagli. Si possono fare infiniti esempi, ma quelli che più su citavamo, delle Nozze e dei Funerali, sono il campione delle mille condizioni in cui gli usi e i costumi o i galatei propongono all'individuo il comodo binario di una norma da riprodurre, cioè da recitare. Un altro gruppo di attività in cui normalmente si recita è quello dei giuochi: nella esuberanza vitale, che si richiede per dare inizio ad un giuoco, si avvera uno stato di leggera eccitazione, nel quale le norme stabilite o anche appena inventate, di un giuoco vengono accettate e vissute come una parte, in una temporanea sospensione delle preoccupazioni personali. Riaprire agli allievi l'ingenua pratica del giuoco è uno dei modi migliori per far loro trovare quella base necessaria di lieve euforia sulla quale il recitare si inserisce del tutto spontaneamente.

Ma l'attività forse più profondamente legata al problema dell'interpretazione è quella della menzogna. E' improbabile che esistano individui che in un modo o in un altro non abbiano coscienza di avere mentito. E' vero che il mentire può essere tanto da vicino legato alla decisione di attuarlo che ne sfuggano le modalità, ma è ben vero che altrettanto spesso si prendono tempestivamente le misure per poter mentire con la garanzia del migliore risultato e ci si riesce in tutta facilità: ci si è imposta una parte e la si esegue brillantemente, guidati unicamente da un « interesse » che può essere buono o cattivo, ma che ci sostiene durante tutta la durata della piccola rappresentazione. Ebbene l'individuo, che trovasse difficoltà a superare interiori inibizioni, basterà che rifletta a questo fenomeno e cerchi di riprodurre in sè (magari sostituendolo col desiderio « di fare bella figura ») quell'interesse che era stato causa prima della riuscita. Qui cade acconcio aiutare e risolvere un dubbio che in individui moralmente scrupolosi può nascere circa la liceità del recitare. Obbiettano costoro talvolta che imparare a recitare può significare imparare a mentire bene; il fenomeno che abbiamo citato sopra spiega come il mentire sia del tutto precedente all'eventuale volontà di recitare e che è sufficiente « un interesse », una passione, un bisogno di difendersi o di salvare, per riuscire a farlo come il migliore attore, ma il migliore attore, per essere tale, non aumenterà la sua capacità, e tanto meno la sua volontà di mentire se il suo carattere non ve lo predispone.

Per finire intendo accennare a due sistemi di insegnamento che potreb-

bero sia integrarsi sia restare indipendenti: uno più riferibile al comportamento cinetico-visivo un altro a quello uditivo. Il primo è dunque l'avviamento a quel sistema di interpretazione diretta di cui parlavamo sopra in antagonismo a quello analitico psicologico. Si riferisce a quello che insistentemente ho chiamato, forse con qualche arbitrio, secondo i biologi istinto mimico. E' possibile, e ne ho fatto io stesso l'esperienza, educare gli allievi a ripetere in sé i primitivi processi mimici per i quali il giudizio portato sulla percezione di un oggetto del mondo esterno è anzitutto l'attribuzione di un predicato umano all'oggetto stesso, ispirato dalla forma che il nostro corpo assume di fronte all'oggetto, rispecchiandone la forma. Questo atteggiamento antropomorfizzatore che ha già avuto la sua funzione, come abbiamo accennato, nello sviluppo dell'individuo, può venire riesumato per fargli ripetere, questa volta coscientemente una parte del processo già avvenuto. Si educherà l'individuo a lasciar reagire mimicamente il proprio fisico progressivamente di fronte a oggetti sempre nuovi del mondo esterno fino a fargli prendere conoscenza dei modi e dei ritmi più estranei al suo abituale movimento, e della possibilità infine di antropomorfizzare anche oggetti del mondo interno ricreando il processo metaforico per finire quindi in una analogia a rovescio a trasporre mimicamente le metafore e le immagini della poesia, in cui il processo mimico è sottinteso. L'individuo, specialmente se dotato di fantasia analogica, riuscirà sempre più facilmente a riprodurre in sè visibilmente le immagini che la poesia gli verrà offrendo, per mirare a quella interpretazione immediata di cui abbiamo parlato. Sarebbe troppo lungo seguire questo metodo sul piano più complesso ed efficace della trasposizione vocale, ottenuta spontaneamente dal conformarsi degli organi della respirazione e della voce all'atteggiamento mimico del corpo anche semplicemente abbozzato.

L'altro sistema a cui accennavo, più facile da seguire presso un laboratorio di psicologia sperimentale, sarebbe quello filologico-grammaticale-sintattico mediante il quale si dovrebbe arrivare a riconoscere le sfumature tonali che il linguaggio assume, per sue leggi proprie, con precisa ricorrenza nelle varie parti del discorso e secondo le diverse composizioni sintattiche. Questo metodo squisitamente vocale acustico particolarmente adatto a dicitori e a musicisti, potrebbe essere l'inizio di uno studio scientifico sull'attività dell'attore che è tuttora lasciato ai più fantasiosi empirismi.

NAISSANCE DE L'ACTEUR, par Orazio Costa.

Etre acteurs, cela signifie avant tout, avoir conscience d'être des hommes, avec une conscience poussée de ce qui nous rend hommes, de ce qui nous rend maîtres de la nature. Chez l'acteur, l'instinct mimique est très puissant et devient un moyen de travail surtout dans le domaine de l'invention des formes, grâce à la combinaison avec l'imagination et la fantaisie. Parmi les facultés intellectuelles, la plus importante est, sans aucun doute, l'esprit d'observation, la finesse et le nombre de sensations clairement perçues, qui offrent à l'acteur le matériel d'élaboration le meilleur. D'autre part, les rares occasions de nécessités poétiques ont diminué et continuent à diminuer l'acteur dans la répétition facile et gauche du genre naturaliste qui, en général, se trouve déjà dans cette réalité à laquelle il prétend se référer. Un caractère impressionnable n'est certes pas parmi les qualités positives de l'acteur, sinon dans la limite où l'excitation sentimentale engage tout l'individu,

parce que si, même sous une forte émotion, une partie de l'individu arrive à rester spectateur de l'autre, qui peut-être s'affole et se déchaîne ou meurt d'épouvante, nous avons l'acteur ou, au moins, un acteur en puissance. En ce qui concerne de cinéma, il semble qu'on puisse en identifier différents types: celui d'origine théâtrale, celui qui a une formation complètement cinématographique, provenant d'une occasion due plus ou moins au hazars, ou d'une école de cinéma, et enfin le non-acteur, c'est à dire l'individu qui participe occasionnellement à l'interprétation d'un film. On ne veut guère exclure la possibilité de recourir aux non-acteurs, en tant qu'éléments naturels d'un milieu où l'on désire d'éviter tout artifice, mais alors il serait bien que, pour obtenir des effets homogènes, la totalités des interprètes soit choisie parmi les non-acteurs. Pour ce qui est de l'acteur de radio et de l'acteur de télévision, l'Auteur remarque qu'il s'agit presque exclusivement d'acteurs de théâtre. L'apparition d'acteurs de cinéma est un fait assez rare et en général décevant, même à cause, tout simplement de la diversité actuelle de la photogénie de la télévision et du cinéma. La technique cinématographique — par rapport à la technique du théâtre — facilite et aide. L'acteur de théâtre soigne une longue préparation philologique du texte à interpréter; l'obligation de la coordination des différentes scènes ou théâtre, comporte le risque d'un excès de cohérence, parfois écoeurant et sans imprévus, alors que la coordination cinématographique peut avoir l'avantage d'enrichir le personnage d'une « polidimensionalità », assez valable sur le plan esthétique. Tâchons à présent, de nous rendre compte de comment se fait, de nos jours, la formation intime de celui qui deviendra acteur, de comment naît sa « vocation ». Il y a encore moins d'un demi siècle, ceux qui désiraient se vouer au théâtre, s'ils ne provenaient pas d'une famille d'art, s'y vouaient, poussés et encouragés par leurs parents et par leurs amis. Aujourd'hui, une énorme quantité de spectacle est déversée sur l'individu et le rejoint même à son domicile. Ce phénomène n'a pas seulement des effets négatifs; il peut également influencer les éléments les meilleurs, comme une sorte de formation professionnelle, par un choix instinctif. De nombreux chemins conduisent aujourd'hui au cinéma: les concours de beauté, la mode, le sport, les faits divers de tous les jours. Le réalisateur prend ce qui lui est nécessaire là où il le trouve. Mais ceci devrait se vérifier seulement dans les cas où il est d'entrevoir un développement durable, à moins qu'on ne se fasse l'illusion que le fait de jouer dans un film peut ne représenter qu'un simple incident, comme celui qui peut arriver à quelqu'un qui, tout en ayant aidé à éteindte un incendie, n'en est pas pour autant tenu à devenir pompier. Au contraire, le fait de pénétrer dans le monde du spectacle, représente encore pour n'importe qui, un grand choc qui ne peut pas laisser de traces. Il serait bien donc, que les nouvelles recrues soient toujours choisies dans les écoles. Il vaut donc la peine d'examiner rapidement comment ces écoles devront développer leur activité, à partir de la phase qui suit la sélection des élèves, jusqu'au moment du diplôme. Une école ne peut prendre en examen que les méthodes d'enseignement qui favorisent la formation intellectuelle et morale de l'individu, en excluant à priori celles qui tendent à suggestionner l'acteur pour en obtenir l'inspiration dans une espèce de sommeil hypnotique ou de crise hystérique. Il faut donc souhaiter un système (déjà employé — de façon plus ou moins consciente — par les acteurs les plus modernes) qui apprenne à rendre non seulement le caractère du personnage mais également la couleur particulière imposée par le style de l'ouvrage; un système permettant d'essayer à travers différents passages, une interprétation du personnage, réalisée grâce à l'acticité analogique et mimique appliquée aux conditions philologiques du texte. Il faut en outre mentionner deux systèmes d'enseignement qui pourraient soit s'intégrer, soit rester indépendants: l'un concernant plus particulièrement le comportement cinétique et visuel, l'autre le comportement auditif. La première méthode représente l'orientation vers un système d'interprétation directe, antagoniste du système analytique et psychologique; la deuxième, plus facile à suivre auprès d'un laboratoire de psychologie expérimentale, serait celle philologique-grammaticale-syntaxique, grâce à laquelle on devrait arriver à reconnaître les nuances de ton du langage dans leurs retours au sein des différentes parties du discours et dans leurs différentes compositions syntaxiques.

THE MAKING OF AN ACTOR, by Orazio Costa.

Being an actor means in the first place being aware of one's humanity, with a keen realization of what makes man, of what makes man the canon of nature. Very powerful

is in the actor the mimic instinct which is turned to use, especially for the creation of expressive forms, thanks to its association with imagination and fancy. Among the intellectual faculties all-important are a keen power of observation, the acuity and the high number of clear perceptions, as the best material the actor can work on. On the other hand the scanty opportunity for poetical treatment has in the past confined and still confines the actor to a simple and awkward reproduction of naturalistic schemes which are for the most already contained in that alleged reality which it is his claim to adhere to. Excitability is certainly not one of the positive virtues of the actor except to the extent to which emotional excitement gets hold of the individual in its whole; for when even under the impact of a strong emotion, part of the individual can watch, as if from the outside, his other self striving in the grip of madness or rage or fright, then we are in the presence of an actor or at least of a potential actor. In the case of the cinema actor, we can apparently distinguish various types: the actor who has formed himself on theatrical experience, the actor who, because of a more or less casual experience or because he has attended a cinematographic school, possesses only cinematographic training, and lastly the non-actor, or the individual who occasionally gets a part in a cast. We do not mean to rule out the possibility of having recourse to non-actors as the natural elements of a setting where any artifice is to be avoided; but in this case, if we want to achieve a homogeneous effect, all of the performers should be chosen from among non-actors. As concerns radio and television actors we can only remark that they come almost exclusively from the stage. The appearance of cinema actors in television is a rare and usually deceiving phenomenon - a fact which may simply be imputed to the difference at present existing between cinema and television photography. Cinematographic technique offers less complications than stage technique. The stage actor must prepare his text with a kind of philologic accuracy; the need for a coordinated sequence of the action on the stage presents the risk of excessive coherence, at times even wearisome and dull, whereas cinematographic coordination can offer the advantage of enriching the personage with a multisided characterization of great aestehtic value. We shall now try to see how an actor prepares himself how an actor is born. Less than fifty years back, those who wanted to tread the boards, if they did not belong to a family of artists, was encouraged in this venture by their relatives or their friends. Nowadays all kinds and numbers of shows are within reach of the individual or reach him even within his home. This phenomenon does not merely have adverse effects, but may also exert an influence on the best elements as an elementary form of professional training, through an instinctive choice. Today one has many opportunities of approaching the world of motion pictures: beauty contests, fashion shows, sport, and so forth. The film director takes what he needs where he can find it. But this should only happen in the cases in which one may expect further future developments, unless one is mislead into believing that acting in a film may be a mere accident, just as a man who, because he has helped extinguish a fire, is not compelled to turn into a professional fireman. But the contact with the world of spectacle still acts as a serious shock on anyone, and it will of necessity leave its traces. Hence the advisability of always choosing new recruits at the cinematographic schools. It is therefore convenient to review briefly the activity to be carried out at these schools, from the initial selection of the students to the time of their final test. A school can only take into consideration those teaching methods which benefit the intellectual and moral preparation of the individual, a priori rejecting any method tending to condition the actor's participation to a sort of hypnosis or hysterical mood. For this reason we must advocate a method (already adopted, consciously or not, by the most modern actors) by which one learns to interpret not only the characters' moods, but also the atmosphere created by the style peculiar to the pièce; *a method by which one may be encouraged to attempt, through a gradual approach, a direct interpretation of the personage based on the analogic-mimic activity applied to the philologic structure of the text. We should last mention two teaching methods which could either be integrated or be left separate: one of the two relates rather to the kinetic-visual attitude, the other relates to auditive attitude. The former aims at direct interpretation as opposed to the analytic-psychological one; the latter, of easier application at a laboratory of experimental psychology, has a philologic-gramatical-syntactic character, by which one should learn to detect the nuances of the text following the various parts of the speech and its various syntactic arrangement.*

L'évolution de l'acteur dans le cinéma polonais

par HANNA MALKOWSKA

Les prémices de la formation des acteurs du film en Pologne ne tombent pas, à vrai dire, beaucoup plus tard que celles de la cinématographie mondiale, étant donné qu'elles datent déjà de la première dizaine de notre siècle. On a alors adopté partout le genre français, dit « Film d'Art » qui ne faisait que transporter à l'aide de la camera cinématographique les pièces théâtrales et même simplement des spectacles entiers sur l'écran. Rien d'étonnant que ce genre eut aussi la répercussion en Pologne. C'était naturellement encore l'époque du film muet qui donnait une certaine préférence à la mimique, à la pantomine et à la danse. D'autre part il serait difficile de parler d'une cinématographie strictement polonaise lorsque la Pologne ne figurait pas sur les cartes géographiques et les acteurs polonais ne pouvaient se faire connaître que par les films de production russe, allemande ou autrichienne.

Il faut pourtant avouer que le niveau des acteurs polonais était toujours très haut et leur silhouette artistique bien nette. Il est donc évident que, vu ces circonstances, ce fut le théâtre — et spécialement le théâtre de Varsovie — qui devint la principale pépinière d'où pouvaient sortir des acteurs de valeur pour la cinématographie polonaise. La preuve en est que plusieurs d'entre eux se sont fait connaître au-delà des frontières de la Pologne. Il suffit de citer le nom de Pola Negri, élève de l'école du ballet de l'opéra de Varsovie, qui après un brillant début dans la pantomime de « Soumouroun » réalisée par Richard Ordynski, passa au théâtre dramatique de Varsovie et ensuite, après être arrivée, comme actrice, à un jeu artistique plein d'expression, devint une vedette cinématographique d'une renommée au-dessus de la moyenne.

Il faut toutefois avouer que le vrai début du film polonais doit être rattaché à la période d'entre deux-guerres. A ce moment même les moyens de développement étaient misérables, car les capitaux nécessaires manquaient pour pouvoir les engager dans la production cinématographique. On n'avait guère les moyens de faire construire des ateliers, de les aménager et d'acquérir un outillage technique indispensable pour la marche normale de la production. Il était beaucoup plus profitable aux capitalistes d'importer des films avec des vedettes renommées (ce qui rapportait de grands bénéfices) plutôt que de favoriser la production locale qui exigeait avant tout d'énormes frais sans promettre beaucoup en revanche. Il s'en suivit naturellement que les rares ateliers

qui existaient étaient obligés de travailler vite et que les acteurs aussi bien que les sujets étaient choisis uniquement pour plaire au public. Avant tout donc les acteurs devaient être bien connus pour que leurs noms puissent attirer les spectateurs. Ainsi on désigna d'abord les acteurs qui faisaient bonne recette au théâtre pour jouer les rôles principaux et on fit dépendre le texte de leurs qualités scéniques. Il arrivait quelquefois qu'on essayait de lancer un jeune acteur ou une débutante qui promettaient en les entourant d'acteurs éprouvés. Ces jeunes, élèves des écoles théâtrales, faisaient alors un début plus ou moins réussi ou raté.

Il est évident que les acteurs célèbres des théâtres dramatiques accomodaient facilement leurs expériences scéniques aux exigences de l'objectif, ce qui était possible grâce au style artistique des théâtres polonais qui penchaient à éviter la charge théâtrale et à rechercher plutôt des moyens d'expression plus simples pour mettre en relief la vérité intérieure des personnages représentés. Ce genre conforme aux exigences de l'objectif cinématographique permit aux acteurs des théâtres dramatiques d'occuper des postes importants en cinématographie sans renoncer à leurs positions sur les scènes théâtrales. Ainsi un des plus éminents acteurs du Théâtre Polonais de Varsovie, l'inoubliable Casimir Juncsza - Stempowski, était en même temps acteur de film et de théâtre. Grâce à la collaboration avec des maîtres éprouvés, de nouvelles étoiles surgissaient, telles que Jadwiga Smosarska et Elisabeth Barszczewska, actrice célèbre du Théâtre Polonais de Varsovie.

Outre les acteurs cités qui restaient dans leur genre préféré d'acteurs dramatiques, un certain groupe d'artistes de comédie ou de farce se fait remarquer également dans le film. Ainsi Mieczyslawa Cwiklinska passa du théâtre de comédie au film ainsi que Sielanski, Bodo ou Adolphe Dymsza qui jouit encore actuellement d'un énorme succès. Ces acteurs-là furent pour la plupart formés par le théâtre de la farce de Varsovie ainsi que par le genre spécial des théâtres, dits de « petites formes » qui exposaient exclusivement des scènettes artistiquement condensées exigeant des moyens d'expression pareils à ceux que nécessite l'objectif de la camera cinématographique.

Les vingt années d'entre les deux guerres permettent au cinéma polonais de tourner quelques films aux sujets bien définis. Ce sont naturellement, avant tout, des sujets patriotiques s'exprimant par des films historiques qui rappelaient les moments glorieux de l'histoire de la nation ou sa martyrologie. Ces sujets furent maintenus autour d'un centre d'action présenté par une paire de jeunes gens dont lui figurait un type idéal inflexible, plein d'héroïsme et de noblesse et la jeune fille tendre et pleine de douceur, qui réunit en elle toutes les vertus sublimées de l'idéal de la jeune polonaise. Ces sujets étaient très en faveur chez des spectateurs appartenant à une nation qui venait récemment de recouvrer son indépendance.

* * *

Après la seconde guerre mondiale la nouvelle production cinématographique renaît en Pologne dans des circonstances complètement différentes. C'est la nationalisation du film qui joue un rôle décisif — sa dépendance des caprices de quelques médiocres capitalistes et des exigences pécuniaires prit fin. Malgré

l'épouvantable dévastation du pays, on créa un atelier pour la production des films — atelier muni de tout l'outillage technique et dès lors tous les bas calculs ne purent désormais entraver le nouvel élan artistique.

Il est compréhensible que les sujets de nos films étaient tirés et le sont encore actuellement des tragiques souvenirs de la dernière guerre et du temps de l'occupation. Il est naturel qu'il fallait plusieurs années à un pays qui se rélevait avec tant de peine des désastres subis pour former de nouveaux cadres de metteurs en scène ainsi que d'acteurs pour le film avant qu'on ne puisse parler d'un style distinct. Beaucoup d'acteurs d'avant guerre n'étaient plus de ce monde et la jeunesse ne fréquentait pas les écoles formées pendant les six années de l'occupation. Ce n'est qu'aujourd'hui que commencent à se cicatriser les douloureuses blessures causées par la guerre dans les rangs de nos acteurs. Malgré ces énormes difficultés, immédiatement après la guerre on voit naître un atelier et une école cinématographique d'où sortent des metteurs en scène et des opérateurs dont les noms se firent connaître non seulement sur le terrain de la cinématographie polonaise, mais même au-delà des frontières de la Pologne. A nommer: Wajda, Munk, Lesiewicz, les Petelski, Lipman, Weber, Nasfeter et autres. Cet atelier, ainsi que l'école, furent amenagés dans la ville de Lodz qui avait souffert relativement le moins des rigueurs de la guerre et qui, grâce à cela, était en état de « remplacer » la capitale pendant un certain temps. C'est pourquoi presque tous les théâtres y trouvèrent asile. Une école théâtrale y fut également ouverte. Toutes ces institutions entrèrent en collaboration et, grâce à ces circonstances favorables, les premiers films polonais purent paraître.

Puis vint enfin le temps où le film commença à prêter une plus grande attention au côté acteur. C'est-à-dire qu'on ne basa plus la valeur d'un film uniquement sur l'attraction exercée par certaines étoiles en vogue, mais plutôt sur un ensemble bien choisi. Comme première épreuve de ce genre, on peut citer le travail de Wanda Jakubowska avec le film *La dernière étape*. On y trouve un ensemble bien harmonisé d'un des théâtres de Lodz: Le Théâtre Caméral. Ce sont parmi les anciens acteurs: Duszynski, Jakubinska, Drohocka, Kaniewska (actuellement metteur en scène et professeur à l'école du cinéma) et quelques jeunes élèves de l'école théâtrale de Lodz: Szaflarska, Slaska, et Drapinska. Ce n'est pas par hasard que le metteur en scène choisit ses acteurs dans l'ensemble du Théâtre Caméral. Justement ce théâtre se trouvant alors sous la direction d'un jeune metteur en scène, Ervin Axer, permit d'expérimenter un nouveau style de jeu — ce qui donna lieu à maintes discussions au sujet du travail professionnel de l'acteur en général. L'ensemble de ce théâtre s'intéressa si bien aux problèmes du film que non seulement des acteurs, mais même des metteurs en scène furent attirés et passèrent définitivement au film, comme Kaniewska et Rybkowski. De plus, les deux écoles: la cinématographique et la théâtrale, collaborèrent par l'intermédiaire des professeurs qui enseignaient dans l'une et dans l'autre. Les étudiants de l'école théâtrale assistaient également aux cours de metteurs en scène du cinéma. En réalité l'école théâtrale de Lodz fournissait alors, et fournit encore actuellement au film, le nouvel élément d'acteurs. Dernièrement ces deux écoles ont été réunies

en une seule et l'ensemble des professeurs travaille à élaborer des méthodes d'instruction propres à former des acteurs aptes aussi bien au travail du théâtre qu'à celui du cinéma, de la radio et de la télévision.

Par ce qui précède, j'ai voulu prouver que c'est le théâtre et l'école théâtrale qui sont, avant tout, appelés à former des acteurs pour tous les genres de représentations. Mais une question se pose: cette origine théâtrale de l'acteur du film polonais n'implique-t-elle pas des moyens d'expression trop particulièrement théâtraux? Pour éviter les malentendus j'emploie l'adjectif « théâtral » dans sa signification la plus pure, la plus noble en rejetant son emploi courant et péjoratif qui correspond à un genre peu naturel, superficiel et exagéré.

Donc un grand nombre de nos acteurs de cinéma nous viennent des théâtres du genre caméral, tandis que le genre qu'exige le théâtre classique et romantique, à grand auditoire, n'est pas applicable au cinéma. Le théâtre caméral, avec son genre de répertoire, demande un style de jeu sobre et concentré qui peut, presque sans altération, être porté devant l'objectif. Il semble donc que c'est là qu'on devrait chercher le point de départ de la prochaine ligne d'évolution de l'acteur contemporain du film polonais, de son éducation par une école dont les professeurs cherchent une méthode susceptible de développer les talents des élèves dans toutes les directions qui pourront leur être nécessaires.

Quel est en fin compte le point névralgique des différences d'opinion entre les réalisateurs du film et les instructeurs de l'école? C'est toujours la question de la fraîcheur, de l'ingénuité, du naturel de l'espression. Souvent des individus sans préparation, mis inopinément et tout crûment en action devant la camera, donnent des résultats frappants de naturel artistique, quand, au contraire, souvent un dressage méthodique menace d'estomper cette fraîcheur naturelle. Cette remarque serait juste si on s'efforçait d'enclore l'enseignement dans un cadre de répertoire classique inaltérable. On risquerait alors, au lieu de munir le futur acteur d'une méthode élastique, de lui inculquer une routine prématurée. En ce cas seulement nos adversaires qui préfèrent le « naturel cru » peuvent avoir raison. Une école, qui veut munir le futur acteur de tous les moyens qui peuvent lui servir à vaincre les difficultés de son prochain métier, doit, avant tout, réviser le répertoire et le caractère des exercices qui serviront à l'instruction. Il faut se rendre compte du genre d'aptitudes des élèves — aptitudes qui doivent être développées pour obtenir la fraîcheur et la simplicité tellement indispensables dans notre métier, surtout au cinéma.

Il est de même nécessaire d'étudier les differentes rythmes de l'émotion qui jusqu'ici ont été développés trop uniformément. Les grands rôles au théâtre sont pour la plupart disposés en quelques actes — ce qui permet à l'acteur de s'animer, de prendre son élan successivement au cours des actes. Grâce aux conditions qui règnent chez nous, même dans des théâtres de province, les acteurs ont la loisir de travailler leurs rôles durant quelques mois de répétitions. Par conséquent, l'acteur jouit d'un temps assez long pour préparer la construction psychologique aussi bien que l'achèvement extérieur du rôle. Nos écoles théâtrales possèdent des méthodes pour habituer leurs élèves à un tel système de travail. Tandis qu'au film on est forcé de travailler par étapes, souvent même non pas d'après un ordre progressif, le rythme émotionnel du

rôle a un parcours de développement tout à fait différent et un autre rythme émotionnel. Le cinéma nécessite des réactions émotionnelles beaucoup plus promptes et une entrée en matière beaucoup plus immédiate.

Il faut donc élaborer des méthodes pratiques pour éveiller l'imagination et une plus vive réaction. Le rôle des pédagogues est de tout premier ordre; ils doivent disposer de tout un grand bagage de moyens pour susciter, sans tarder, chez les futurs acteurs des états d'émotion exigés par le rôle qu'ils doivent interpréter. Ce devoir d'évèiller et de hâter l'evolution des processus psychologiques semble être à la base de l'enseignement des écoles théâtrales, constituer leur plus élémentaire et essentielle préoccupation. Ce genre d'exercices donne aux élèves l'aptitude de se concentrer, de se mobiliser psychiquement et leur permet d'entrer plus facilement dans le rôle qu'ils doivent jouer et d'en pénétrer le climat. Nous attachons à ce point une grande importance, foncièrement convaincus que toute superficialité, tout manque de sincérité ne sont que le premier pas à la banalité. Au théâtre, où l'acteur est pour ainsi dire éloigné du spectateur — ce qui est tout de même choquant — il est possible d'induire en erreur un public moins exigeant. Au film, cependant, où les rapprochements sont à sa disposition, toute platitude, tout manque dé sincérité, toute technique superficielle apparissent avec une force impitoyable.

La collaboration nouvellement instituée de la section de metteurs en scène et d'acteurs ouvrira certainement de nouvelles vois et, profitant des anciennes expériences et erreurs, fera naître de meilleures méthodes. L'enregistrement sur la bande cinématographique des répétitionas et des exercices, fournira un matériel précieux pour développer les méthodes d'apprentissage. Car il est évident que l'élaboration d'un nouveau style pour le métier d'acteur dépend surtout des metteurs en scène qui sont aussi appelés à former le style du film. L'union de ces deux sections peut, sans aucun doute, être d'un grand profit pour les élèves et faciliter leur prochain travail. L'expérience acquise leur sera d'un grand secours pour l'avenir et, par le contact commun, ils auront la même langue et la même ligne artistique.

Les dernières années qui virent la parution de quelques films nouveaux dans lesquels jouaient de jeunes acteurs (Janczar dans *Les cinq de la rue Barska;* Stoor, Cybulski dans *Le diament et la cendre;* Polomska, Modrzynska, Kwiatkowska et autres) permettent de croire qu'on assiste à la naissance d'un nouveau style de jeu pour les acteur du film polonais. En général les acteurs polonais manifestent un vif intèrêt pour le sujet lui-même, y font passer beaucoup de leur émotion, sans toutefois s'engager dans de méticuleuses analyses psychologiques. Après avoir établi l'essentielle vérité psychologique du rôle, ils dirigent plutôt leurs efforts vers des solutions synthétiques. Ils se débarrassent au plus vite des débris de ce qu'on appelle « le petit réàlisme » qui a marqué son empreinte sur les films d'après-guerre. Ainsi, après avoir laissé de côté « les petites vérités authentiques », « les petites vérités quotidiennes », les acteurs mettent leurs efforts pour présenter la vie réelle par des moyens aussi simples que possibles.

Du tableau qu'on vient de tracer il résulte que, d'après nous, l'art de l'acteur est une doctrine artistique une et indivisible. Nous rejetons a priori le principe d'une double spécialisation: une pour former des acteurs pour le

théâtre et une autre pour créer des acteurs pour le film et la télévision. En conséquence nous émettons cette thèse que l'école formant des acteurs a pour mission *depeurvoir les élèves d'un riche arsenal de moyens artistiques et techniques qui léur permettront ensuite de les utiliser au même degré dans un répertoire classique ou à camera que devant un objectif de cinéma ou de télévision.* Seule la maîtrise de tous genre du métier d'acteur est apte à la télévision et à leur créer une position de valeur.

Il est évident que l'éducation de nos futurs acteurs prête à discussion que dans le programme il y a bien des lacunes. Ainsi les sujets purement théoriques et pratiques son traîtés d'une manière trop exclusive et uniforme. On concentre toute l'attention sur l'étude des problèmes psychologiques renfermés dans les rôles et on laisse au second plan les études techniques, telles que la maîtrise de la voix, de la diction, de la précision et de l'expression plastique et rythmique des mouvements. Et pourtant ces choses paraissent indispensables quand l'acteur est obligé de transporter tous ces moyens d'expression de la scène du théâtre devant l'objectif cinématographique. Au théâtre, la mise en scène laisse à l'acteur une grande liberté de gestes et d'activité purement physique, quant au film la question se présente sous un tout autre aspect. L'exécution d'un rôle devant l'objectif exige des moyens beaucoup plus restreints et précis. La composition d'un rôle pour l'écran force l'acteur presque toujours à ménager parcimonieusement ses gestes qui doivent se mesurer non en mètres, mais en centimètres et parfois même encore moins. On pourrait, à la rigueur, risquer cette comparaison que la précision des gestes de l'acteur cinématographique égale celle d'un acrobate qui fait des évolutions sur le trapèze sous la coupole du cirque. Là haut, un centimètre d'écart, le moindre manque de précision peut anéantir le plus ingénieux échafaudage de tout l'ensemble ou la netteté de l'expression artistique de l'auteur.

Une anecdote me vient à l'idée. Au cirque deux spectateurs contemplaient un funambule qui faisait des tours sur une bicyclette, les pieds en l'air, en jouant en même temps du violon. Un des spectateurs dit à l'autres: « Hélas ! ce n'est pas un Menouchim ». L'acteur du cinéma doit justement être un Menouchim. La précision de ses mouvements devant l'objectif doit être celle d'un acrobate et en même temps il ne doit pas oublier qu'il a à remplir sa tâche d'acteur, son devoir d'artiste. Que de fois on rencontre des acteurs qui, malgré leur valeur artistique, ne sont pas en état d'exécuter leur rôle devant la camera et de se sousmettre aux exigences techniques du cinéma parce qu'ils n'ont pas suffisamment de pratique, ne sont pas rompus à ce genre de travail.

On doit donc en tirer une leçon pratique et prévoir dans le programme un plus grand nombre d'exercices techniques et une plus forte discipline. Il est certain et on peut le dire sans aucune fausse honte, que la technique du métier ne peut être acquise et arriver à la perfection qu'à l'école et par l'école. D'autre part, il est aussi évident et incontestable qu'aucune école n'est en possibilité d'inculquer du talent à quelqu'un qui en est privé.

* * *

La jonction de l'école théâtrale de Lodz et de l'école cinématographique, créant ainsi une toute nouvelle institution ouvre d'autres perspectives à l'enseigne-

ment théâtral. Toutefois, comme cette fusion eut lieu tout récemment, il est encore impossible de parler d'expériences. Mais il pourrait être tout de même utile de consacrer quelque temps pour faire mention des intentions de cette nouvelle institution et de la façon dont elle conçoit les devoirs qui lui incombent.

Un des plus remarquables profits de cette fusion c'est la possibilité de mettre le film au service de l'instruction et de faire d'une façon expérimentale des études scientifiques sur le métier de l'acteur. Nous croyons que l'objectif est à même de nous rendre d'énormes services. Non seulement pour étudier sur le vif les possibilités du cinéma, mais aussi pour s'en servir comme d'un moyen technique d'apprentissage pour les futurs acteurs et leur enseigner ainsi diverses disciplines, essentielles pour le métier. Tels, par exemple, la fixation sur le film des exercices vocaux, de mimique, de gestes et de mouvements, de parole, d'émission etcétera. Le cinéma pourra également nous donner des films instructifs englobant tous les domaines de la technique du métier, tels que: enrayement de défauts de diction, exercices du mouvement en costume, révérences et saluts, différentes manières de se mouvoir, de marcher, de s'asseoir, rixe, escrime, combat. Ensuite pour l'étude de la voix, enregistrement des progres faits par les élèves au cours de leurs études. Le film peut nous faire des projections de documents historiques, d'oeuvres d'art, d'ethnographie, de folklore et de l'histoire du théâtre. Il peut également fixer les scènes dramatiques exécutées par les élèves de l'école et ainsi permettre de contrôler leurs progrès dans tous les genres de leurs études. Quelle inappréciable richesse de possibilités pour rendre l'enseignement plus profond et obtenir de meilleurs résultats.

Cette énumération est sans doute bien superficielle, mais il me semble que, aussi restreinte qu'elle soit, elle prouve que la cinématographie peut rendre d'énormes services pour former de futurs acteurs. Elle peut être utile, à nous pédagogues, non seulement en tant qu'aide indirecte, mais, avant tout, comme un instrument spécial et direct d'enseignement dans toutes sortes d'écoles pour acteurs. Il me semble aussi qu'un échange (dans le sens le plus large du mot) des films d'enseignement touchant les problèmes ci-dessus présentés pourrait rendre des services mutuels.

EVOLUZIONE DELL'ATTORE NEL CINEMA POLACCO, di Hanna Malkowska.

La recitazione cinematografica ha inizio in Polonia ai principi del secolo, nel periodo di sviluppo della cinematografia, allorchè le forme teatrali venivano trasportate, spesso automaticamente, sullo schermo. E' naturale che un tale genere di film non potesse produrre un tipo specifico di tecnica interpretativa, malgrado il fatto che a quel tempo gli attori teatrali stavano in Polonia su di un livello molto elevato e possedevano una ben definita forma artistica. Lo sviluppo del cinema polacco non comincia tuttavia se non negli anni successivi alla prima guerra mondiale, anzi nel periodo fra le due guerre. Gli attori principali del teatro di prosa polacco adattarono facilmente la loro vasta abilità tecnica alle esigenze della macchina da presa. Ciò si deve al fatto che nel periodo fra le due guerre il teatro polacco aveva perfezionato un nuovo stile di interpretazione. Gli effetti roboanti, puramente teatrali, e le forme esteriori di espressione venivano abbandonate per un nuovo stile che puntava sulla motivazione psicologica convenientemente espressa con la concentrazione e lo studio dei sentimenti interiori. Subito dopo la seconda guerra mondiale, vennero istituiti uno studio cinematografico e una scuola

cinematografica. Era arrivato il momento in cui il cinema doveva più intensamente interessarsi dell'attore. Non era più il tempo in cui, come prima della guerra, le sceneggiature venivano scritte in funzione di un particolare attore famoso; bisognava creare per tutto il complesso degli interpreti. Ma non fu soltanto lo studio cinematografico che si mise in contatto con i complessi teatrali. Le scuole, il teatro e le scuole cinematografiche collaborarono sotto varia forma. Sorge un problema: se la provenienza teatrale degli attori cinematografici polacchi non conferisce ad essi uno stile espressivo poco adatto per lo schermo. Qual'è l'argomento più scottante nelle discussioni tra i professori ed i cineasti a proposito dei compiti che una scuola dovrebbe avere? La questione è quella della freschezza, della spontaneità della recitazione che gli interpreti non professionisti spesso posseggono, raggiungendo veri effetti artistici. Si afferma che l'insegnamento metodico toglie questa freschezza spontanea. Questa obiezione ha certamente un fondamento se la scuola di recitazione si limita al circolo chiuso del repertorio tradizionale. In tal caso si avrà il pericolo che, invece di imparare un metodo, lo studente acquisti troppo presto una maniera. In questa ipotesi, i nostri avversari hanno ragione a preferire gli attori non professionisti. Ma una scuola che vuole preparare un attore moderno, capace di operare in tutti i mezzi espressivi che gli si offrono, deve anzitutto sottoporre a revisione il suo repertorio e le esercitazioni per i giovani allievi. Devono essere perciò escogitati metodi di esercitazione che sviluppino la immaginazione e rapide reazioni emotive. Gli insegnanti devono adottare una serie di stimoli capaci di suscitare una vasta gamma di reazioni psicologiche adeguate alle circostanze ipotizzate. Questo risveglio e, in un certo senso, l'acceleramento del processo psicologico costituiscono probabilmente il problema fondamentale. Una corretta applicazione di questo tipo di esercizio sviluppa nell'attore la capacità di una pronta reazione interna e di entrare nell'atmosfera dell'azione. Noi consideriamo la recitazione un'arte unica e indivisibile. Respingiamo il principio della specializzazione per il teatro, per il cinema o per la televisione. Il compito della nostra scuola è perciò quello di fornire all'allievo un vasto bagaglio di mezzi tecnici che lo metta in grado di usarli liberamente nel repertorio classico, nei piccoli teatri ed altrettanto bene davanti alla macchina da presa o alla telecamera.

The Evolution of the Actor in Polish Cinema, by Hanna Malkowska.

The inception of film acting in Poland comes in the beginning of this century. This was a period in the development of world cinema when theatrical forms were transferred, often automatically to the screen. Obviously, this kind of film could not develop a specific type of acting technique despite the fact that at that time in Poland stage acting stood on a high plane and had a defined artistic form. However, the development of Polish films does not start until the twenties, between the wars. The leading actors of the Polish stage usually adjusted with ease their vast acting techniques to the demands of the camera. That was due to the fact that during the interwar period the theatre in Poland had worked out a consistently new style of acting. The broad, purely theatrical effects and external form of expression were being abandoned and instead new forms were being sought in the direction of psychological motivation expressed economically by concentration and study of inner motivation. Immediately after the second world war the film studio and film school were established. The time had come for the cinema to become more widely interested in the actor. No langer in one particular star for whom, before the war, scripts had been prepared, but in the entire ensemble of actors. It was not only the film studio that made ties with a theatre ensemble. Both schools, the theatre and the film schools, cooperated under various forms. A question arises — whether this theatrical source of Polish film actors does not make for means of expression undesirable to the screen. What is the most « inflammable » question in the discussion between the professors and the film makers on the tasks the school should perform? The question is that of freshness, directness in acting which with the non-professionals often gives truly artistic effects. Whereas, methodical training is supposed to deprive of this naive freshness. Assuredly, there is some justification in this claim if the school of acting limits itself to the closed circle of the traditional repertory. In such an event the danger would be that instead of learning methods the student acquires a routine too soon. In this case our adverseries who

work in all the mediums open to him, must first of all revise its repertory and exercises for prefer non-professionals are right. A school which wants to train a modern actor, able to work in all the mediums open to him, must first of all revise its repertory and exercises for the young adepts. Therefore, exercise methods must be worked out which develope imagination and quick emotional response. The professors must apply a series of stimuli which will rouse a variety of psychological reactions in accordance with the circumstances postulated. This awakening, and the acceleration, in a way, of the psychological processe is probably the basic problem. The correct conduct of this type of exercises at the school developes in the actor the ability for inner mobilization and for entering into the atmosphere of the action. We treat acting as an art, one and indivisible. We discard the principle of specialization for the theatre, film or television The task of our school, therefore, is to equip the student with a wide arsenal of technical means which will permit him to freely use them in the classical repertory, the small theatre, as well as before the television or film camera.

L'influence du néo-réalisme sur l'art dramatique en Hongrie

par MAGDA OLTY

C'est avec une grande joie que j'ai accepté la tâche d'exposer à ce Congrès certains détails caractéristiques de l'art dramatique hongrois. Mon métier d'actrice m'a permis, depuis 25 années que je suis membre du Théâtre National Hongrois, de jouer dans bien des pièces — Molière, Shakespeare, et les auteurs modernes — et ainsi d'acquérir une grande expérience. Les problemes de notre art dramatique ainsi que ceux de la mise en scène et du cinéma me sont aussi familier, car depuis deux ans on m'a confié la direction de l'École Supérieure d'art dramatique et cinématographique, où depuis dix années j'enseigne aux futurs acteurs le métier de comédien.

Je n'ai nullement l'intention de faire une conférence sur l'histoire de l'art dramatique hongrois, puisque ce thème est actuellement en élaboration dans notre Institut Scientifique d'art dramatique et cinématographique, mais je m'efforcerai de vous instruire sur les questions qui sont aujourd'hui au centre de l'attention. La réputation des acteurs hongrois est digne de leur talent. Dans un pays aussi petit que le nôtre, il est presque étonnant que l'art dramatique ait atteint un niveau aussi élevé. Quel en est donc le secret? Tout simplement une sincérité extrême, un jeu naturel, du tempérament et de la chaleur humaine. Voilà ce qui caractérise nos acteurs. Évidemment, celui qui connaît ce métier sait bien qu'être naturel sur la scène comme sul l'écran, ne va pas de soi. Pendant les répétitions, l'acteur doit se donner beaucoup de mal pour arriver au vrai naturel. Cependant, nos acteurs possèdent la base pour y arriver.

Etre naturel, c'est la première chose que l'on exige des jeunes qui se présentent aux concours d'entrée de l'Ecole Supérieure. Parmi les centaines de candidats, beaucoup font preuve d'une personnalité remarquable, mais les meilleurs se surpassent par une simplicité véritable et un naturel modeste. Les prétentieux et les affectés ne sont pas admis. Nous savons par expérience que ces défauts feront obstacle a leur développement artistique. Et s'il arrive parfois qu'un candidat de ce genre réussisse à être admis et à terminer ses études, une fois sur scene, ses succès ne seront que partiels. Une déclamation claire et nette, une bonne audition, du goût, de la sincérité, voilà ce que nous exigeons du candidat. Quant au reste: culture générale, connaissance du style et toutes les ficelles du métier, il l'apprend à l'École Supérieure.

Chez nous, la formation des acteurs dure quatre années. Il n'existe aucune formation spéciale pour acteur de cinéma. Déjà les éleves de deuxième année

de la Faculté d'art dramatique reçoivent souvent des rôles dans des films. La conception « acteur de cinéma » est inconnue chez nous. Le public est heureux de revoir sur l'écran ses acteurs de théâtre préférés. C'est pourquoi, à l'École Supérieure, les futurs acteurs assistent une fois par semaine aux cours de cinématographie. Un professeur de la Section cinématographique leur enseigne le fonctionnement de la caméra, l'application des différents plans, les spécialités du film. Les élèves ont également l'occasion de se perfectionner dans cette matière en jouant dans les films d'essai de leurs collègues étudiants. Une fois leurs études terminées, les jeunes acteurs seront donc aussi bien préparés au film qu'au théâtre. Pour parfaire leur éducation, nos jeunes élèves assistent fréquemment aux représentations de théâtre et aux diverses projections.

Les films néoréalistes italiens ont suscité une grande influence parmi les étudiants. Cette nouvelle tendance se fait souvent ressentir dans leurs films d'essai et de diplôme. Lors de la visite de Monsieur Fernaldo di Giammatteo, une discussion animée s'engagea au cours de laquelle nos éleves s'intéréssèrent vivement aux problèmes du cinéma italien. Le public hongrois a beaucoup d'estime pour les films italiens, ce qui prouve leur succès dans notre pays. Aussi, les drames italiens les plus variés: Machiavelli, Goldoni, Eduardo de Filippo, sont souvent présentés sur les scènes de nos théâtres. Nous espérons qu'une fois résolu le problème du change, nos rapports culturels se renforceront, et le public italien aura aussi l'occasion de connaître et d'apprécier les oeuvres dramatiques et cinématographiques hongroises.

INFLUENZA DEL NEO-REALISMO SULL'ARTE DRAMMATICA IN UNGHERIA, di Magda Olty.

La caratteristica dell'attore teatrale è quella di una estrema sincerità, accompagnata ad una recitazione naturale, ad un temperamento e al calore umano. Sono queste le doti che si richiedono ai giovani che desiderano entrare alla Scuola Superiore di Budapest. L'esperienza insegna che i presuntuosi e gli artificiali non riecono a terminare gli studi. Il concetto di « attore cinematografico » in Ungheria è sconosciuto; è l'attore teatrale che passa al cinema ed il pubblico ama rivedere sullo schermo i propri beniamini del teatro. Però gli studenti partecipano alla produzione dei film di esercitazione e di diploma dei loro colleghi e così si rendono conto delle caratteristiche della recitazione cinematografica. Ad essi vengono inoltre impartite delle lezioni sulla tecnica cinematografica e sul linguaggio del cinema. Vi è stato un estremo interesse per il movimento neorealista italiano e molti dei film degli allievi ne mostrano l'influenza.

THE INFLUENCE OF THE NEO-REALISM ON DRAMATIC ART IN HUNGARY, by Magda Olty.

The qualities that make a stage actor are extreme sincerity, naturalness in acting, personality and the human touch. These are the requisites of which applicants to the Higher School of Budapest must be possessed. Experience has shown that conceited or mannered students fall through before they have come to the end of their curriculum. The concept of « cinema actor » is unknown in Hungary, for the theater lends its actors to the motion pictures, and the spectators like to see their favourites on the screen. However, the students take part in the making of films for training practice or for the final test; by so doing they become familiar with the peculiarities of cinematographic acting. In addition they have classes on cinema techniques and ways of expression. The neorealistic movement initiated by the Italian cinema has aroused a lively interest which is evidenced by many films produced by the Hungarian students.

La recitazione, elemento essenziale

di *RAOUL RADICE*

La esigenza di un più approfondito studio della recitazione nello spettacolo cinematografico quanto nello spettacolo televisivo trae origine da motivi che in buona parte non interferiscono su quanto è già stato asserito o si asserisce di volta in volta circa i caratteri che distinguono la recitazione teatrale da quella cinematografica (e della recitazione televisiva, i cui problemi sono affiorati soltanto da poco, diremo più avanti).

Ritenuta superata la definizione secondo la quale, quando il cinema, originariamente muto, divenne parlato, la differenza sarebbe consistita soprattutto se non unicamente in questo: che il teatro è parola commentata dalla azione, mentre il cinema è azione commentata dalla parola (abbiamo veduto che in realtà il problema è meno semplice, e caso mai bisognerebbe ancora una volta riconoscere di quale sottigliezza dava prova Luigi Pirandello allorchè affermava che il cinema, messosi fin da principio su una strada a lui impropria, andava incontro alla duplice impossibilità di sostituire la parola o di farne a meno); l'argomentazione dalla quale trae origine questa nota, può in certo senso strutturarsi al di fuori delle molte definizioni che hanno contrapposto l'attore cinematografico all'attore di teatro. Caso mai metterebbe conto di notare che tali definizioni, lungi dall'aver trovato un aspetto rigoroso e definitivo (a impedirlo interverrebbe del resto il susseguirsi delle scoperte tecniche di cui la cinematografia continuamente si avvale), non hanno tuttavia dato luogo a discostanze notevoli e tanto meno insanabili.

Quando Mario Apollonio nota che a teatro l'attore « è tutto » e lo paragona a una lente che ritrasmette come vuole, « o come è suo personale destino » tutti i raggi raccolti nel suo fuoco, mentre l'attore di cinema « si presta » nella misura in cui appare, « trascritto » dal regista che ne fruisce; o quando Luigi Chiarini osserva che la prima e principale differenza fra il lavoro dell'attore teatrale e quello cinematografico, è data dal fatto che « l'attore teatrale ha dinanzi a sé un'opera d'arte completamente perfetta e conchiusa » della quale si fa mediatore verso il pubblico attraverso una condizione che lo spettacolo cinematografico invece ignora; o quando, ancora, Vittorio Gassman, dopo aver rilevato quali siano i limiti della dizione teatrale paragonati alla più vasta misura della dizione cinematografica, tuttavia sottolinea che nel teatro « l'attore è il padrone del ritmo della propria recitazione e lo impiega come mezzo di espressione, mentre nel cinema, il quale suddivide e frantuma le scene nelle singole immagini il solo ritmo che la recitazione può assumere è quello più vasto della intiera opera quale risulta

dal montaggio » (e qui è superfluo ricordare quanto si sia teorizzato, da Eisenstein a Pudovchin, su così importante argomento); tutti in sostanza, magari sotto apparenze diverse dicono la stessa cosa. E i loro ragionamenti, in qualunque direzione procedano, portano ad una conclusione che ancora il Chiarini ha espresso con molta chiarezza e che comunque sarebbe difficile non condividere: « per il resto », egli dice dopo aver messo in rilievo taluni aspetti propri del cinema, e come tali inderogabili « le qualità e capacità fondamentali dell'attore di teatro e di cinema sono le medesime, anche se le tecniche diverse pongono problemi e difficoltà diversi. La differenza tra le due forme di recitazione, energicamente ribadita in ogni occasione dalla critica, non costituisce un vallo insormontabile, ma implica che l'attore di teatro il quale fa del cinema (a parte i necessari requisiti fisici), abbia una piena conoscenza e coscienza della tecnica con cui si esprime e un dominio tale (dovuto allo studio) dei suoi mezzi espressivi da potersi adeguare a questa tecnica ».

Dominio, dunque, nei propri mezzi espressivi. Ma entro quel dominio si è sempre, e davvero, fatto il possibile per dare al film la maggiore dignità artistica cui esso dovrebbe sempre aspirare? O non piuttosto, partendo dalla troppo facile affermazione essere una cosa il teatro ed altra cosa il cinema, non si è negata alla recitazione l'importanza che sempre le compete, con ciò recando grave pregiudizio proprio della espressività cinematografica? A questo proposito è bene ricordare che Pirandello, accusando il cinema di rinunciare alla propria autonomia espressiva per invadere il campo altrui e acconciarsi a diventare un sottoprodotto dell'arte narrativa, in realtà antivedeva (almeno in certa misura) quali sarebbero state le forme della cinematografia d'oggi. Di fatto il cinema si è sempre più avvicinato alla narrazione e sempre più ha avuto bisogno della parola. Ma è anche stato ed è merito del miglior cinema (che in definitiva è il solo di cui, in questa sede dobbiamo occuparci) valersi della parola con una tal quale discriminazione, e assai spesso farne uso estremamente parsimonioso. Non tanto si è insomma badato alla astensione del « parlato », quanto alla sua intensità. Particolare, questo, che conferisce alla recitazione una responsabilità della quale è necessario fare il massimo conto.

E qui si potrebbe far luogo ad una non oziosa disgressione sui caratteri della recitazione nello spettacolo teatrale moderno. Ai fini del nostro discorso basterà tuttavia ribadire il principio che subordina la prevalenza dell'interprete alla unità e alla armonia dello spettacolo. Principio il quale se da un lato annulla la concezione del protagonista quale potè essere concepito soprattutto nella seconda metà dell'ottocento, dall'altro permette di affermare che tutti gli attori partecipanti allo spettacolo sono di fatto protagonisti; o meglio, che ognuno di essi è protagonista nel limite esatto che il suo personaggio gli assegna. Una « parte » di poche parole, e magari in una parola sola, può così assumere nei confronti di un determinato spettacolo prospettive enormi e da questa considerazione quasi ovvia ognuno vede per analogia quale peso spetti di diritto al « parlato » cinematografico, non ostante la sua estensione possa essere esigua. E' un peso che per pienamente consistere esige, conoscenze dei mezzi tecnici a parte, una preparazione approfondita e sottile ed una capacità

espressiva consentite soltanto da un esercizio recitativo costante, e portato avanti con metodo rigoroso. Esso pretende dall'attore cinematografico una « partecipazione diretta » ch'egli dovrebbe sapere alimentare al di là delle interruzioni e fratture connesse al suo lavoro. Così non siamo lontani dal concludere che l'attore cinematografico, sempre dovrebbe essere un eccellente attore teatrale, affermazione la quale non vuole affatto dire, per ragioni troppo note, che gli attori di teatro, anche se eccellenti, siano di necessità eccellenti o buoni attori cinematografici.

Dicendo « partecipazione diretta », ho deliberatamente inteso riferire l'attore a quella che in linguaggio cinematografico viene definita « presa diretta », con particolare riguardo, di conseguenza, al problema del doppiaggio. E alludo naturalmente, non già al doppiaggio di un film girato e ripreso in lingua straniera (fenomeno il quale si riduce alla traduzione di un testo che nella lingua tradotta generalmente rispetta le intonazioni, i ritmi e gli accenti conferiti alle parole del testo originale), bensì al doppiaggio che ad un attore incapace di recitare presta la voce e la perizia di un professionista esercitato e al caso non infrequente del grande attore costretto a doppiare se stesso. Anche se non da tutti avvertita, esiste una differenza niente affatto trascurabile (sempre ai fini della massima resa espressiva) tra la recitazione dell'attore che sta « vivendo » il proprio personaggio e la recitazione formalmente identica di quel medesimo attore al quale è chiesto di « rivivere » il proprio personaggio mutilato di tutto quanto non riguardi la voce. In quanto al primo caso, quello di una voce non di rado riconoscibilissima, prestata da un attore di teatro a un attore di cinema incapace di recitare, per quanto tale metodo (in troppi casi inevitabile) possa condurre a risultati tecnicamente accettabili, nessuno vorrà disconoscere quale altra evidenza assumerebbe la sostanza del film qualora l'attore doppiato sapesse proferire direttamente e con piena aderenza le parole del personaggio affidatogli.

La necessità di un sempre più vasto e minuzioso studio della recitazione nelle scuole cinematografiche è dunque assodata. E asserirlo significa ribadire con maggior diritto tale necessità nei confronti dello spettacolo televisivo. Potrà accadere che tra qualche anno nuovi ritrovati tecnici annullino le considerazioni odierne. Ma oggi non esiste una fondamentale differenza tra i problemi della recitazione teatrale e quelli della recitazione televisiva. Manca, è vero, il contatto diretto con il pubblico, elemento costitutivo dello spettacolo teatrale. Manca la rigidezza dello spazio entro il quale si muove lo spettacolo, che la televisione frequentemente tende a dilatare senza temere di scardinarne il ritmo. E la fotogenia potrà influire sulla scelta di un attore. Tuttavia l'attore prescelto, sempre, dovrà saper recitare. Di più: con una fermezza e prontezza che non consentono nemmeno le remore talvolta tollerate dal palcoscenico.

LA RÉCITATION, ÉLEMENT ESSENTIEL, par Raoul Radice

Au sujet de la différence entre le théâtre et le cinéma et entre le jeu théâtral et le jeu cinématographique, de nombreuses opinions (Apollonio, Chiarini, Gassman, pour n'en citer que quelques unes) sont au fond concordantes, bien que sous des apparences différentes. Comme a déclaré Chiarini, « les qualités et les capacités fondamentales de l'acteur de théâtre et de cinéma sont les mêmes, même si les techniques différentes présentent des

difficultés et posent des problèmes différents. La différence entre les deux formes d'interprétation, énergiquement réaffirmée à chaque occasion par la critique, ne constitue pas une difficulté insurmontable, mais implique pour l'acteur de théâtre qui fait du cinéma (à part les qualités physiques nécessaires) une pleine connaissance et conscience de la technique à l'aide de laquelle il s'exprime et une maîtrise (due à l'étude) de ses moyens d'expression capable de s'adapter à cette technique. Il faut souligner le principe qui subordonne la prévalence de l'interprète à l'unité et à l'harmonie du spectacle. Si d'une part ce principe annule la conception de l'acteur-vedette, comme il peut-être conçu surtout dans la seconde moitié du XIXème siècle, d'autre part il permet d'affirmer que tout les acteurs participant au spectacle sont en réalité protagonistes; ou mieux encore; que chacun d'eux est protagoniste dans la limite exacte que son personnage lui impose. Un « rôle » de peu de mots et même d'un seul mot, peut ainsi prendre à l'égard d'un certain spectacle des perspectives énormes. Après avoir fait cette considération presque évidente, chacun peut voir le poids que mérite de droit le « parlé » cinématographique, malgré la possible exiguité de son extension. Il prétend de l'acteur cinématographique une « participation directe » qu'il devrait savoir alimenter au delà des interruptions et fractures liées à son travail. Ainsi nous ne sommes pas loin de conclure que l'acteur de cinéma devrait toujours être un excellent acteur de théâtre. Cette affirmation ne veut absolument pas dire, pour des raisons trop connues, que les acteurs de théâtre, même s'ils sont excellents, soient nécessairement d'excellents ou bons acteurs de cinéma. La nécessité d'une étude toujours plus vaste et minutieuse de l'interprétation dans les écoles de cinéma est donc prouvée. Et affirmer ceci, signifie confirmer une fois de plus cette nécessité à l'égard du spectacle de télévision. Il se peut que dans quelques années de nouvelles découvertes techniques annulent les considérations actuelles. Mais aujourd'hui il n'existe aucune différence fondamentale entre les problémes de l'interpretation au théâtre et ceux de l'interprétation à la télévision.

RECITATION: A BASIC FACTOR, by Raoul Radice.

The difference between theatre and cinema, between stage and screen interpretation has been widely discussed, and many opinions have been expressed (for instance by Apollonio, Chiarini, Gassman) which, despite seeming divergencies, are found to be essentially in agreement. Using Chiarini's words, « The basic qualities and talents of the stage actor and of the cinema actor are the same, even if differences in technique create a different set of problems and difficulties. The difference between the two types of delivery, which the critics stress on the wing of all occasions, does not represent an unsurpassable barrier; it rather implies that the stage actor who has to act on the screen should have (aside from the necessary physical requisites) a full knowledge and awareness of this technique and should (through study) be the complete master of his powers of rendition in order to fit the needs of this technique ». We should insist on the concept that the unity and harmony of the show must prevail over the caracterization of the personages. This principle does away with the conception of the leading character such as it was enunciated especially in the second half of the 19th century; on the other hand it allows us to affirm that all the actors in the cast are leading characters, or, more specifically, that each of them is a protagonist within the boundaries which his role sets for him. Thus a role in which only a few lines, or even just one word, must be spoken, may be of enormous consequence in a given situation. By analogy this almost self-evident remark allows us to realize the importance of the « spoken line » in cinema, independently of the number of words. This call for the « direct participation » which the actor should never fail to give despite interruptions or breaches in his work. Therefore we are not far from the conclusion that the cinema actor should always make an excellent stage actor: this does not of course imply, for reasons that are well known to everyone, that stage actors, even excellent ones, are of necessity excellent or even good cinema actors. This demonstrates the need for an ever wider and more detalied study of recitation in actors' schools. It follows that this need must be recognized for television, and much more rightfully so. It may be that in a few years from now the advances made in technology will make these considerations void of any value. However at the moment there is no basic difference between the problems of stage and television delivery.

Testo e attore

di GIORGIO PROSPERI

In che rapporto stanno la conoscenza e la direzione dell'attore con l'insegnamento della composizione drammatica? Premetto che questa non vuole essere l'esposizione di una teoria estetica ma solo di un metodo d'insegnamento, nato dall'esperienza e dalla ricerca, confortato dalla storia, cioè dall'esperienza e dalla ricerca di ieri.

Innanzi tutto: in che rapporto stanno tra loro l'autore del testo e l'autore dello spettacolo, lo scrittore e il regista? Sono due mondi che si ignorano e dei quali il primo, lo scrittore, è una entità autonoma e veramente creatrice e il secondo un semplice ripetitore e riproduttore; o sono viceversa due mondi che si cercano e si integrano vicendevolmente in vista di un fine che li sintetizza e li trascende e che è rappresentato dalla concretezza umana ed artistica dello spettacolo? La storia e l'esperienza ci insegnano che le cose stanno piuttosto in codesta seconda maniera. Il fatto stesso che l'autore drammatico, a differenza dell'autore di liriche o di romanzi, conserva, sia pure allo stato latente, la coscienza che il suo lavoro non è definitivo, ma che necessita dell'integrazione dell'interprete, lo distingue sostanzialmente dal poeta e dal prosatore puro, per il quale un segno, una virgola, una interiezione, hanno valore di forma assoluta. Laddove l'autore di teatro, anche il più personale e originale, affida l'esatto valore di una scena a valori non letterari: l'azione dell'interprete, il costume, la scenografia, di cui non può fornire che indicazioni sommarie. Pertanto il giudizio puramente letterario che si può dare di un testo destinato alla rappresentazione si limita necessariamente al suo apparato letterario; struttura, taglio delle scene, dialoghi; perdendo quella carica potenziale di immagini, di azione, di ritmo, che soltanto la rappresentazione può mettere in luce e che costituiscono nondimeno parte integrante dell'opera. Diremo pertanto che l'autore drammatico non può non essere un interprete in potenza.

Vediamo ora come stanno le cose dal punto di vista dell'autore dello spettacolo. Che egli non sia un semplice esecutore, un obbiettivo traduttore di segni letterari in segni figurativi come l'intelligenza più ingenua mostra di credere, ma un artista nel pieno senso della parola, ce lo mostra, in primo luogo, il suo istinto di scelta, la sua capacità di accendersi per talune opere e di rimanere totalmente sordo ad altre, siano pure dei capolavori. Ogni grande interprete, regista e attore, ha un suo repertorio. Si suol dire che il grande interprete è colui che riesce a scomparire per dar vita a personaggi diversissimi; e

qui vale la pena di intendersi: la forza dell'obbiettivazione di un'immagine, che è propria di ogni artista, e l'ampiezza di registro, che è privilegio di pochi, possono dare l'impressione, allo spettatore superficiale, che il grande interprete muti di pelle e di natura passando da un personaggio ad un altro, o da un autore all'altro, tra loro diversissimi. Tuttavia se non ci lasciamo ingannare dalle apparenze, noi vediamo che codesta folla di personaggi, diversissimi per i loro caratteri specifici, appartengono tutti, artisticamente parlando, alla medesima famiglia, hanno tutti una unità profonda, uno stile, che è lo stile, unico ed inconfondibile, dell'interprete. Allo stesso modo il grande autore si distingue per la capacità di obiettivare una infinità di personaggi, uomini e donne, vecchi e giovani, buoni e cattivi, ciascuno con un suo particolare modo di parlare e di gestire, ma tutti intimamente uniti da una medesima origine. In altre parole: l'« Amleto » e il « Titus Andronicus » interpretati da Laurence Olivier si somigliano tra loro, nonostante le radicali differenze tra i due personaggi, assai di più dell'« Amleto » di Olivier e dell'« Amleto » di Gassman. Così l'« Amleto » di Shakespeare somiglia di più al Re, suo antagonista, che non all'«Amleto » di Riccardo Bacchelli. Se codesta condizione non si verifica noi siamo autorizzati ad avere seri dubbi di non trovarci di fronte ad un artista dalla spiccata personalità, ma ad un prestigioso imitatore e dilettante di stili.

Questo per ribadire il concetto che l'interprete, attore o regista, è un artista alla stessa stregua dell'autore, coi medesimi caratteri psicologici fondamentali. Ed è pertanto una illusione ingenua attendersi dall'interprete una fedeltà critica e filologica al testo; ammesso che anche codesta forma di fedeltà sia possibile. L'interprete entra nel personaggio obbiettivando artisticamente un carattere, alla stessa stregua di un pittore che dipinge un ritratto, irradiando nel modello rappresentato la propria visione del mondo ed il proprio giudizio. Non ingiustamente si dice che l'artista canta sempre, con infinite variazioni, la propria canzone. Se questo è vero, se ne deduce un profondo bisogno di unità tra autore, regista, interprete, in vista di un risultato unitario del quale l'autore è, come abbiamo detto, l'interprete in potenza, e l'interprete è l'autore in atto. La verità è che la più gran parte dei capolavori della letteratura drammatica non sono nati a tavolino, con un tempo e una disponibilità totale, ma a un passo dalle tavole del palcoscenico, estremo eccitante ed estremo limite di concretezza, spesso sotto il premere degli impegni a scadenza, in quotidiana dimestichezza con gli attori. Shakespeare, Molière, Goldoni, per citare tre maestri della letteratura drammatica, erano uomini di teatro; Pirandello, fattosi da autore di novelle e di romanzi autore teatrale, vivrà giorno per giorno la vita delle sue compagnie. E assai spesso all'origine di un personaggio famoso si trova un attore che l'ha ispirato, o per lo meno che ha stimolato la fantasia creatrice verso la concretezza della realizzazione.

Se tutto ciò è vero per lo spettacolo di teatro — dove è chiaramente possibile una distinzione tra testo e realizzazione per la preponderanza in teatro dell'elemento letterario, cioè del dialogo — tanto più vero risulta per lo spettacolo cinematografico, dove la preponderanza dell'immagine e la sua particolare suggestività mettono in primissimo piano l'attività creatrice del re-

gista, ideatore e selezionatore di immagini, nelle quali l'attore viene osservato con la lente di ingrandimento, non in uno spazio fisso come quello del teatro, ma al centro di uno spazio ideale che il regista crea inquadratura per inquadratura. Talchè egli è necessariamente coautore del testo, per lo meno in quella parte personalissima, che è il taglio e la disposizione dell'inquadratura, il cui valore poetico muta radicalmente col mutare del campo e del punto di vista. E poichè, come si diceva dianzi, è l'immagine che conduce il racconto cinematografico, di una importanza estrema diventa il rapporto tra regista ed attore, non solo come scelta dell'interprete ma come continua aderenza dell'interprete al personaggio da rappresentare.

L'attore cinematografico è nudo: nudo con la sua pelle, i suoi anni, le minime irregolarità del suo volto, le sue autentiche capacità. Nudo con la sua umana verità in ambienti veri: vero il mare, vera la campagna, vero il cielo, vera una strada. Veri, senza nemmeno la cornice dell'arcoscenico a stabilire comunque la generale accettazione di una finzione, sia pure più vera del vero naturale. Il peso della naturalità conserva al cinema la sua forza schiacciante, viene addirittura mitizzato da quel tanto di magico che ha la proiezione su uno schermo di ombre evocate dalla realtà, che riempiono tutto il campo visivo e danno allo spettatore l'impressione di essere all'interno e non all'esterno dell'azione che si rappresenta. E nella quale, per non tradire l'unità stilistica, il personaggio deve essere vero alla stessa stregua del tram che passa, delle pozze d'acqua sulla strada, del dettaglio della targa, vera, di un portone, vero. Questa è la ragione per cui, durante una certa fase del cinema italiano del dopoguerra, molti registi cercarono, per scrupolo di verità, facce vere per i loro protagonisti; gente presa dalla strada, vera come erano veri i palazzi della strada stessa. A parte certi miracolosi risultati, ottenuti a patto di ridurre all'estremo l'azione e la dimensione psicologica del personaggio, accadde un fatto strano: che, per esempio, messi accanto in *Stromboli,* l'attrice Ingrid Bergman e i veri pescatori dell'isola, di fronte alla verità artistica della Bergman, i veri pescatori coi loro impacci, la loro difficoltà ad esprimersi, sembravano finti. In realtà, scegliendo facce vere nella strada, non si polemizza contro la funzione insostituibile dell'attore, ma contro una convenzione di recitazione che non corrispondeva più ai modi della vita moderna.

Ho detto: funzione insostituibile dell'attore; mi affretto ad aggiungere e a ripetere: « capacità creatrice dell'attore ». Io mi sforzo di abituare i miei giovani allievi, durante le loro esercitazioni di composizione drammatica, ad uscire dalle forme mentali della composizione letteraria, e a visualizzare mentalmente l'interprete ideale dei loro personaggi; cercando di comprendere la reale e profonda natura di ogni interprete, per impiegarlo anche in ruoli che si sottraggono alla convenzione riservata loro dallo standard cinematografico. I risultati ottenuti mediante l'adozione di codesti personaggi-guida sono positivi: senza minimamente rinunciare alla libertà della propria ispirazione, l'allievo si abitua ad un continuo lavoro sul concreto, che è il segreto del pensare cinematografico. Si abitua sopratutto a non divagare, a non correr dietro a cose impossibili e a concentrare tutta la sua energia mentale sul possibile. Cerco anche di abituarli ad osservare con la massima attenzione i loro com-

pagni di corso, a studiarli, a intenderli nella loro obbiettiva realtà di personaggi e di essere umani; a scoprirne, insomma, l'unicità e l'individualità specifica, pur nella ricchezza delle probabilità e delle verosomiglianze, al di fuori dei sogni ingenui, delle ambizioni sbagliate, che assai spesso sono il bagaglio fatale di ogni giovane attore. Sopratutto cerco di abituarli al rispetto dell'attore, che non è una marionetta da piegare ai nostri capricci, ma una personalità libera, a volte prigioniera di un involucro che non le appartiene. Liberarla da codesto involucro fittizio è tra i compiti essenziali del regista; gli sarà oltretutto infinitamente più facile collaborare ai suoi fini con una personalità libera e cosciente, che piegare alla sua volontà un attore riottoso, intimamente non convinto, anche se animato dalla migliore buona volontà e dalla più lodevole diligenza.

Accade sovente che da un incontro non superficiale, da una vera collaborazione con l'attore, il regista autore riceva vere e proprie sollecitazioni di ordine fantastico; che l'attore, insomma, lo ispiri, o, come si dice comunemente, l'autore crei la parte per quell'attore. Son casi fortunati di identificazione intera tra personaggio ed interprete e di cui è piena, come dicevo, la storia del teatro e del cinema. Soltanto un pregiudizio romantico può negare validità artistica ad un'opera nata in simili circostanze che ne limiterebbero la libertà di ispirazione. Se questo fosse vero dovremmo negare valore d'arte a tutta la ritrattistica; peggio, a tutti i capolavori creati su commissione. Ora è ben chiaro che in un artista il modello o la commissione, lungi dal rappresentare una limitazione della libertà creativa, non costituiscono che uno stimolo concreto, pratico alla messa in movimento dell'attività fantastica. Dall'ordinazione della figura di un santo può scaturire la stilizzata trascendenza di una immagine bizantina, l'umana, panteistica bellezza di una immagine del rinascimento, la drammaticità esistenziale di una figura espressionistica. Sempreché l'ordinazione non sia in irriducibile contrasto con la coscienza dell'artista o non tradisca una illiberale imposizione del richiedente.

Ma ammettiamo che il copione sia stato elaborato senza nessun particolare riferimento agli interpreti; ammettiamo che il regista si trovi nella condizione rara e fortunata di formare un cast di una aderenza perfetta ai personaggi della vicenda. Ebbene, egli si accorgerà fatalmente, nel corso delle prove e delle riprese, che codesta perfetta aderenza subisce delle eccezioni: un'azione rigorosamente prevista nel testo risulta eccessiva per l'attore destinato a compierla; una battuta risulta troppo lunga e frastagliata per il temperamento dell'attore che deve pronunciarla; un primo piano espressivo non risulta sufficientemente chiaro. O al contrario: dove si riteneva necessaria una battuta, ci si accorge che uno sguardo di quel tale attore è perfettamente sufficiente ad esprimere lo stato d'animo richiesto. Come si comporterà il regista di fronte a tali problemi? In teatro, dove l'elemento motore della narrazione drammatica è il dialogo, il regista, nello sforzo di far coincidere dialogo ed immagine sacrificherà piuttosto l'immagine, nel senso di adeguarla alle esigenze del dialogo, anche tenuto conto delle condizioni obbiettive che a teatro rendono più facile la trasformazione di un volto e più determinante ed apprezzabile una battuta della relativa mimica facciale. Per il regista cinematografico il pro-

blema è profondamente diverso: non solo l'elemento dominante è l'immagine, ma il regista ha la possibilità di campire codesta immagine in mille modi diversi, di isolare un personaggio, o inquadrarlo assieme ad altri. Una battuta detta in primissimo piano non ha certo lo stesso peso drammatico di una battuta detta in figura intera o in mezzo campo lungo; le posizioni, che in teatro vengono fissate una volta per sempre in uno spazio relativamente noto e limitato, al cinema, per la molteplicità degli ambienti e delle posizioni di macchina, offrono soluzioni infinitamente più varie e complesse; laddove la figura dell'attore, scrutata dagli obbiettivi a distanza ravvicinata, tende sempre più ad identificarsi, anche fisicamente, con il personaggio. Ecco perchè il regista cinematografico ha bisogno, non diciamo di una libertà, ma per lo meno di una disponibilità superiore a quella del regista teatrale. Ecco perchè egli, autore senza dubbio dello spettacolo, non può non essere coautore del testo per lo meno come tagli, riduzioni, adattamenti del testo agli interpreti, veri dominatori dell'azione cinematografica. Non c'è sceneggiatura di ferro che tenga, di fronte alle improvvise, impreviste esigenze del teatro di posa; di fronte al filtro e ai ripensamenti che hanno luogo ogni sera in sala di proiezione. Un esempio per tutti della irresistibile potenza dell'attore sullo schermo: Stroheim; o egli trova registi come Renoir o Billy Wilder, capaci di intendere la sua potenza, di inserirla nella omogeneità stilistica di un racconto, o essa schiaccerà tutto, campeggiando solitaria in un assieme sbiadito dalla sua presenza.

E' al cospetto di questi problemi concreti, che io credo vadano formati, anche come autori, i giovani aspiranti alla carriera di registi di questo Centro Sperimentale di cinematografia. E se qualcuno mi chiede delle formule per mandare avanti un suo astratto schema di racconto, io gli rispondo: dimmi chi sono i tuoi personaggi e di conseguenza i tuoi interpreti; cerca di intenderli a fondo; saranno loro, ad un certo punto, a far progredire la vicenda. Tu non avrai da fare altro che osservarli con attenzione e con rispetto, evitando di costringerli a commettere azioni che sono contrarie alla loro più intima natura, e che essi, lasciati liberi di agire, non commetterebbero mai.

TEXTE ET ACTEUR, par Giorgio Prosperi.

Auteur et metteur en scène, c'est-à-dire auteur du texte et auteur du spectacle se trouvent entre eux dans un rapport d'intégration réciproque. L'auteur dramatique est un interprète en puissance, le metteur en scène un auteur en action. L'interprète, réalisateur ou acteur, est un artiste, au même niveau que l'auteur, avec les mêmes caractéres psychologiques fondamentaux. L'interprète pénètre dans le personnage en rendant de façon artistique un caractère, de même qu'un peintre qui peint un portrait, qui transmet au modèle représenté sa vision du monde et son jugement. Il y a donc là une nécessité d'unité profonde entre l'auteur, le metteur en scène et l'interprète; l'auteur s'inspire à l'interprète, qui à son tour, s'inspire à l'auteur. Les principaux auteurs de théâtre, Shakespeare, Molière, Goldoni, étaient des hommes de théâtre. A juste titre donc cette unité est nécessaire au cinéma, où la préponderance de l'image met en tout premier plan l'activité créatrice du metteur en scène, et où l'acteur domine, avec sa vérité humaine sans voiles, comme point de repère du récit dramatique. Vu ces prémises, on en déduit une méthode didactique, en ce qui concerne l'enseignement de la composition dramatique, consistant

à habituer les élèves à sortir des formes mentales de la composition littéraire et à représenter mentalement l'interprète idéal de leurs personnages. Sans pour autant renoncer à la liberté de son inspiration, l'élève s'habitue à un travail continu sur le concret, qui est le secret du mode de penser cinématographique. Il s'habitue surtout au respect de l'acteur, qui n'est pas une marionette qui se plie à ses caprices, mais une personnalité libre, parfois prisonnière d'une enveloppe qui ne lui appartient guère. Libérer cette personnalité de cette enveloppe fictice, l'aider à trouver son véritable aspect, voilà une des tâches essentielles du metteur en scène. Un exemple de l'irresistible puissance créatrice de l'acteur sur l'écran nous l'avons avec Stroheim. Ou il trouve des réalisateurs comme Renoir et Billy Wilder, capable de comprendre sa puissance, de l'insérer dans le style homogène d'un récit, ou bien il écrasera tout, en dominant solitaire dans un ensemble effacé par sa présence.

The Test and the Actor, by Giorgio Prosperi.

The author and the director, that is to say the author of the script and the author of the show, are interrelated by way of their mutually integrating function. The playwright is a potential performer, the director is really an author. The performer, whether he be a director or an actor, is no less of an artist than the author and has the same fundamental psychologic traits. The performer penetrates the spirit of his part and thus objectively renders a character just as a painter in a portrait would have his model attuned to his own outlook and judgment on the world. Hence the need for a deeprunning unity between the author, the director and the player: the author takes his inspiration from the interpreting actor, who in his turn finds in the author his source of inspiration. The greatest playwrights, such as Shakespeare, Molière, Goldoni, came from the stage. So much more then is unity required in the cinema, were the prevailing importance of the image brings out the creative activity of the director, where the actor stands out in his direct human reality as the element of reference in the plot. These statements evidence the need for a teaching method, which, as far as playwriting is concerned, gets the students into the habit of forgetting all about literary schemes and rather visualizing before their minds' eyes the ideal interpreters of their characters; by so doing, while not forfeiting the freedom of his interpretation the student learns to work on a concrete basis: here lies the secret of a cinematographic way of thinking. In this process the student learns especially to respect the author, who is not an obedient puppet responding to the director's whims, but is a free personality at times constrained in an envelope not his own. One of the essential tasks of the director is to free him from this counterfeit appearance and help him to achieve his real self. Stroheim is an example of the all-powerful creative power of the actor on the screen. Unnless he is matched by directors like Renoir and Billy Wilder — who realize the strenght of his personality and know what part in must have in a well-balanced plot —, he will black out anybody and anything else and will stand out alone against a blurred background.

La direction de l'acteur au théâtre au cinéma et à la télévision

par ANDRE VOISIN

La direction d'acteurs telle qu'on la comprend aujourd'hui, n'a pas toujours existé, ou plutôt, on ne l'a érigée en fonction capitale qu'au début de notre siècle. Certes, Molière ou Racine agissaient sur leurs acteurs, mais il n'en demeure pas moins que les acteurs anciens se formaient généralement eux mêmes et se présentaient sur scène avec leur nature particulière, leurs dons développés ou non. Il faut voir là une conséquence de la rude vie qui était imposée jadis aux comédiens, du fait de leur condition sociale de « parias ». Cette condition a persisté en France jusqu'au début du vingtième siècle. Il fallait d'une part, un grand courage pour aborder la profession et, d'autre part, des dons qu'exacerbait l'hostilité publique s'ajoutant à l'hostilité des confrères à l'intérieur du métier. L'apprentissage se façonnait la plupart du temps au creuset d'une hiérarchie fort rude, degré par degré, et l'interprète apprenait à ses dépens les secrets de son art. L'acteur était le plus souvent un ambulant, un bateleur, ce qui l'obligeait à exploiter d'abord ses dons physiques d'acrobate, de grimacier, de saltimbanque.

Promu à la gloire de dire un texte, il devait peu à peu se créer une technique à l'aide de ses propres découvertes et des conseils qu'on voulait bien lui prodiguer. En bref, l'acteur s'est souvent fait tout seul, jaloux des secrets qu'il ne transmettait qu'à quelques jeunes comédiens lui paraissant dignes d'être aidés. Il est facile de comprendre quel genre de « fauves » pouvaient être les comédiens formés à si dure école, soucieux avant tout de leur célébrité et de leurs effets, cherchant à briller au détriment de leurs camarades, fiers de leurs secrets, de leur ascendant sur le public. Ce qui pouvait être une qualité devint rapidement le pire des travers et l'on a l'exemple, à peine oublié, de représentations qui seraient aujourd'hui inacceptables.

Fernand Gravey raconte souvent comment, sur une scène parisienne, des acteurs d'autrefois refusaient jusqu'à la dernière répétition de montrer comment ils interprêteraient leur rôle, pour qu'on ne puisse leur enlever leurs inventions et comment, un jour, un comédien à qui on avait volé un effet particulièrement brillant, en s'en servant avant lui dans la pièce, se vengea en allant, pendant le monologue de son ennemi, ouvrir une à une les portes du décor pour détourner, à dessein, l'attention du public. Cet exemple, qui n'est nullement une exception, montre à quel point il devint vite nécessaire d'avoir, à l'avant-scène, un arbitre tout puissant qui puisse réduire les comédiens à un travail plus exact.

La direction d'acteurs, au sens actuel de l'expression, commença à peine il y a une soixantaine d'années. Antoine, Firmin Gemier, Lugné Poe, Jacques Copeau ont créé peu à peu cette nouvelle fonction et fait comprendre à quel point elle était indispensable. En effet, l'acteur livré à lui-même reflète une époque aujourd'hui dépassée, où l'individu prime sur le collectif, l'exploit personnel sur le dessein d'ensemble, la sensibilité sur l'intelligence, souvent même la sentimentalité sur la vérité. L'âge du metteur en scène, c'est-à-dire notre époque, nous ramène à une conception plus juste: celle où la méditation, la pensée, la construction, régissent et organisent les sentiments et, loin de les abolir, permettent leur expression harmonieuse. Morvan-Lebesque, auteur dramatique et critique, a récemment émis, au Théâtre des Nations, une opinion qui illustre bien cette nouvelle situation et qui nous permettra de comprendre le chemin parcouru dans la direction de l'acteur: « Frédéric Lemaître, aujourd'hui, ne passerait plus la rampe et ce qui nous enchante rétrospectivement dans le personnage (quel homme! au troisième acte de Kean, il a lâché son rôle parce que le champagne servi sur scène était mauvais) tomberait en 1959 au niveau des plus bas échos de presse fabriqués pour les starlettes. Pareillement, il est probable que le génie de Rachel ne résisterait pas aux tournées miteuses de Papa Félix et que Sarah Bernhardt elle-même se verrait contrainte non seulement de jouer toute la pièce au lieu de se réserver pour un seul moment, mais encore de s'entourer de comédiens valables et de se confier (le comble!) à un metteur en scène, comme si elle n'était pas capable de se déplacer toute seule sur le plateau ».

Ce qui nous séduit aujourd'hui dans un spectacle est ce que nous appelons justement son intelligence, c'est-à-dire très précisément « l'éclairage par dedans » d'une pièce, l'explication exhaustive que nous en donnent la mise en scène, le décor, le jeu des acteurs, non plus hasardeux mais dirigé. Dans cet ordre d'idées, le théâtre a déjà connu de nombreuses réussites. Que d'auteurs débarbouillés, décrassés, révélés: Goldoni par Visconti, par exemple! « L'intelligence ne supprime nullement la sensibilité, elle l'exalte et lui rend ses dimensions premières. Notre intelligence, notre sensibilité nous affirment: cela est mieux que réel, cela est vrai. Tout est en effet affaire d'équilibre. Une pièce uniquement intelligente tombe dans le dessèchement, une pièce uniquement sensible dans le gratuit et l'informe, mais, lorsque cet équilibre est obtenu, on peut affirmer sans crainte qu'on se trouve devant un chef-d'oeuvre ».

La direction d'acteurs est donc entrée aujourd'hui dans les moeurs dramatiques, cinématographiques et télévisées. Même les pièces les plus insignifiantes, les films les plus commerciaux, exigent l'aide d'un metteur en scène, d'un réalisateur. La conception et la matière d'entreprendre, comme l'appelle Vilar, une régie, varie malgré tout avec chaque maître d'oeuvre. Avant d'examiner les caractères spécifiques de la mise en oeuvre d'un spectacle théâtral, d'un spectacle cinématographique ou d'un spectacle télévisé, il est bon de rappeler ici, à la décharge de la plupart de nos maîtres d'oeuvres français, les difficultés dans lesquelles ils se débattent, quand on saura qu'ils doivent entreprendre la mise en scène d'un spectacle dans le délai d'environ un mois, ou de quarante cinq jours, dans les meilleurs cas. De plus, la vie des comédiens en troupe a pratiquement

disparu, parce qu'elle exige de trop grands moyens (Font seuls exception: Jean-Louis Barrault et Fabri). On voit que les metteurs en scène français doivent à chaque nouvelle réalisation se trouver face à face avec des interprêtes nouveaux et qu'il leur faut convenir avec eux, à chaque réalisation, d'un langage particulier.

La direction d'acteurs dans les trois arts envisagés comporte de grands points communs, bien que la manière de diriger demeure totalement différente. Examinons d'abord les points communs. La direction d'acteurs, dans tous les cas, part d'un texte « théorique » qui n'est qu'une trace ou une proposition. Cette direction doit conduire les interprètes à exhumer de cette trace morte la vie même des personnages, de sorte que le texte paraisse inventé sous nos yeux. Chaque acteur devra d'abord rendre son personnage évident, au point que le spectateur ne puisse soupçonner l'artifice ou la maladresse d'interprétation. Le « charme » peut également être rompu par un défaut d'homogénéité entre les interprètes. Le directeur d'acteurs a donc pour tâche, quel que soit l'art envisagé, de provoquer et d'exaspérer, de guider et de régir chaque interprète jusqu'à ce qu'il produise les sentiments vrais et lisibles. Il doit veiller également à ce que ces sentiments ne figent pas l'acteur, mais lui donnent au contraire une mobilité constante propre à faire éclater la vie du rôle. Enfin, le directeur d'acteur devra susciter chez ses interprètes une aisance capable de libérer l'invention face à chaque situation du rôle. Ces impératifs de direction d'acteurs sont valables pour les trois arts du spectacle. En effet, le rôle comprendra toujours composantes ou aspects qui interfèrent constamment: le personnage, la vie des sentiments (appelée en général conditionnement), la vie des situations. Le directeur d'acteurs devra constamment vérifier la justesse du rôle sur ces trois plans et solidifier l'unité, donc les transferts d'un plan à un autre. Cependant, s'il existe des objectifs identiques, la technique de direction d'acteurs demeure essentiellement différente au théâtre et au cinéma surtout.

En effet, au théâtre il s'agit avant tout de procurer à l'acteur, par approches successives, au cours de répétitions, une « musculature » du rôle; cette musculature doit en effet donner à l'acteur l'habitude et la force de jouer en continuité pendant de longs mois, d'où une préparation par stade et par aspect. L'étude du rôle théâtral permet de solidifier, de construire, de se souvenir de la vie du rôle. L'acteur en effet vit pendant de longs jours avec son personnage.

Au cinéma, au contraire, le rôle n'a plus de caractère continu. Il n'exige donc pas de l'interprète comme du directeur d'acteurs cette construction patiente. Le directeur d'acteurs va donc s'efforcer de travailler sur des « miracles » successifs. Il va placer l'acteur dans des conditions telles qu'il puisse lui voler et lui arracher ses meilleurs moments. Le travail en continuité est remplacé par une série de « va-tout », où l'acteur pourra jouer à fond, puisqu'une seule fois. On comprend que cette différence capitale entre le théâtre et le cinéma fera de la direction d'acteurs au théâtre une technique d'entrainement et d'élaboration, tandis qu'au cinéma elle deviendra une technique de spontanéité et de dons immédiats, puisque de courte durée.

La télévision exigera du réalisateur qu'il sache utiliser ces deux techniques, puisque la continuité du jeu impose une certaine musculature du rôle plus solidement établie qu'au cinéma. Cependant, le rôle ne devant pas être repris et répété chaque soir, l'acteur pourra être « chauffé », en sorte qu'il se présente en un seul combat avec ses pleines facultés. Pour situer d'une autre manière les différentes tactiques et techniques, on pourrait avancer que le théâtre est un art élaboré et réalisé « dans le temps » comme la peinture, tandis que le cinéma le serait « dans l'instant », comme dans l'art subtil de la « fresque ». Malgré cette différence d'essence et les contraintes qui naissent de cette différence, nous retrouvons, en France tout au moins, diverses manières de diriger les acteurs, et ces manières différentes se retrouvent au théâtre, au cinéma comme à la télévision. C'est pourquoi nous nous permettrons de les évoquer successivement comme des manières communes aux trois arts du spectacle.

L'ANARCHIE OU LA DIRECTION NEGATIVE — Cette manière de diriger les acteurs, bien qu'elle ne soit pas louable, existe encore en France et survit pour la raison que les résultats de cette « absence de technique » ne sont pas obligatoirement mauvais. La réussite de cette forme de direction d'acteurs tient essentiellement dans l'andresse et l'intelligence de la distribution. Au théâtre par exemple, le metteur en scène fera appel à des comédiens dont la notoriété est, d'une parti suffisante pour assurer le succès et, dont d'autre parte, le métier et la conscience professionelle sont tels qu'ils prendront eux-mêmes en charge leur rôle et aussi l'invention générale de la mise en oeuvre. Maintes pièces de boulevard et parfois même des spectacles de plus grande qualité naissent de cette situation anarchique mais libre, où le metteur en scène arbitre d'une manière négative en évitant les grossières erreurs et les contre-sens d'interprétation trop évidents. Dans cette sorte de réalisation, chacun apporte d'une manière plus spontanée et plus libre sa contribution à l'oeuvre. L'abdication, parfois d'ailleurs apparente, du metteur en scène oblige les acteurs à inventer eux-mêmes ce qu'ils n'oseraient présenter à un metteur en scène plus rigoureux. Dans cette forme de montage, décorateurs, régisseurs, machinistes même, chercheront à compenser la déficience du maître d'oeuvre.

On peut dire que si cette manière d'abdication est une sorte de jeu volontaire, elle constitue une manière supérieurement adroite de susciter une émulation générale. Malheureusement elle n'est pas toujours le fait de metteurs en scène conscients de leur abdication; aussi cette méthode conduit-elle le plus souvent à des réalisations moyennes où l'empirisme tient une trop large part. Si un certain nombre de pièces de théâtre reposent en réalité sur la valeur de la distribution, sans que la direction d'acteurs ait cherché à améliorer le rendement et la qualité des interprètes, il faut noter que bien des films participent du même défaut; et l'on comprendra aisément pourquoi nous ne voulons pas, par courtoisie, donner d'exemples trop précis.

LA DIRECTION D'ACTEURS À TYPE RHÉTORIQUE OU FORMEL — Face à la direction d'acteurs anarchique et souvent en réaction contre elle, on a vu apparaître une direction d'acteurs de type formel. Craignant sans doute les méfaits de l'anarchie, le directeur d'acteurs se réfugie et s'abrite der-

rière les artifices extérieurs qui lui tiendront lieu de direction: mise en place, rythmes agressifs, éclairages, effets sonores, trouvailles « plaquées » plus que justifiées, etcétera. Les directeurs d'acteurs qui utilisent de tels procédés atteignent très souvent des réalisations rigoureuses qui en font le prestige. Malgré le soin, la toilette extérieure du rendu, souvent même l'apparente sobriété de l'interprétation, on ne parvient pas à cacher l'indigence d'invention réelle, le manque de vie, le manque de poésie du directeur d'acteurs. L'interprète est un des rouages nécessaires. On ne parvient pas à le placer dans la situation royale qui lui convient. Rien ne concourt à le servir; il est utilisé. Avec chaque metteur en scène, cette rhétorique des moyens extérieurs sera différente et reconnaissable. Par contre, elle ne variera pas sensiblement d'une réalisation à l'autre chez le même directeur d'acteurs. Celui-ci a pris la vedette (parfois dans le meilleur sens du terme) sur ses interprètes, et l'on constate souvent, surtout au théâtre, que ce directeur d'acteurs cherche à s'appuyer sur des acteurs assez typés physiquement, mais ternes et sans invention. Diriger des acteurs revient alors à les placer spatialement, de façon à créer des effets souvent plus académiques que soumis à l'esprit de l'oeuvre.

Bien que ce type de direction d'acteurs prolifère en France sans doute moins qu'ailleurs, puisqu'il n'y existe pas d'écoles de mise en scène de théâtre, certains jeunes metteurs en scène n'échappent point à ce défaut formel, et l'on peut dire que certaines mises en scène de J. L. Barrault et de Vilar tombent exceptionnellement dans ce travers plus artisanal qu'artistique. Au cinéma, nous retrouvons ces mêmes types de directeur d'acteurs qui bornent leurs indications à des mises en place et des comportements gestuels rigoureux. Très souvent cette rigueur donne assez bien le change, si l'on convient que le cinéma est un art de l'image avant d'être un art de représentation. L'exemple le plus typique parait être celui de Jean Delannoy, dont les réalisations sont, à notre avis, plus plastiques qu'inspirées.

La dictature du directeur d'acteurs — On rencontre également en France un autre type fort intéressant de directeur d'acteurs: celui qui volontairement plie l'oeuvre et ses acteurs à sa personnalité souveraine. Ce type de directeur d'acteurs a pour ambition de transformer l'acteur qu'il s'est choisi et de dénaturer la personnalité et la marque habituelle de chaque acteur. Cette lutte entre le directeur et ses interprètes est fort intéressante et donne souvent de bons résultats. Elle brise certaines conventions et réflexes habituels de l'acteur, mais, ne lui laissant aucune liberté, elle a parfois le défaut, malgré la personnalité du directeur d'acteurs, de réduire l'oeuvre à une projection subjective. Le metteur en scène risque le « narcissisme » et se prive des apports collectifs si nécessaires aux arts du spectacle. Malgré cette restriction, quand le directeur d'acteurs possède une juste personnalité, il parvient assez souvent à créer des oeuvres passionnantes. Au théâtre, les mises en scène de Jouvet, et de J. Mercure ont souvent illustré cette manière forte. Au cinéma, Clouzot et Bresson s'apparentent sans doute le plus souvent à cette forme de direction d'acteurs.

L'exacte position du directeur d'acteurs — En règle générale, l'instinct et la tradition ont su placer les directeurs d'acteurs dans une plus exacte position. Si le metteur en scène réfléchit en effet et tente de repenser son rôle

à chaque nouvelle création, il comprend peu à peu la subtilité de sa situation. Il n'est en effet le maître absolu que dans la mesure où il sait être l'esclave dévoué de l'oeuvre qu'il réalise. Cette position permet à la fois rigueur et souplesse, elle abolit ces contradictions nécessaires et permet l'approche de l'art. Elle est une juste synthèse des trois précédentes positions. En effet, dans une certaine mesure, pendant la première période de travail une anarchie voulue peut permettre une richesse d'inventions collectives. Le metteur en scène peut également se risquer à des expériences formelles qu'il conserve ou non et pendant lesquelles il observe mieux les différents artisans de son spectacle. Cette connaissance enfin lui permet peu à peu d'exiger et de maîtriser, en conservant à son équipe l'enthousiasme et la confiance.

Cette manière de direction d'acteurs se retrouve dans les trois arts. Elle est en quelque sorte la griffe des grands réalisateurs qui savent travailler en se soumettant à la fois à l'oeuvre, aux interprètes et au public. Les mises en scène thèâtrales de Jacques Copeau, les films de Jean Renoir demeurent, selon nous, les meilleurs exemples français de cette position. Cependant, aucune de ces catégories n'échappe à un grave défaut: l'empirisme; cet empirisme que certains exaltent comme la condition indispensable à tout travail artistique, que d'autres déplorent lorsqu'ils considèrent les résultats actuels et l'emprise commerciale. La vérité est qu'il existe un fâcheux malentendu: il ne s'agit nullement d'abolir l'insaisissable et la part de mystère dans la création même, mais d'en éclairer et d'en préparer l'approche pour réduire les chances d'erreur et de tricherie. Il est vrai que la direction d'acteurs est plus fréquemment le fait d'une forte personnalité que celui d'un technicien soucieux d'analyser son art et d'organiser scientifiquement son expérience. Il est vrai que cette dernière attitude se heurte aux objections ordinairement invoquées: vanité des analyses intellectuelles, inutilité des recherches historiques (les recherches laissant apparaître le caractère sommaire ou scolaire de ceux qui s'y adonnent), destruction toujours possible des sources de l'inspiration. Toutefois, nous pensons que l'artiste peut, dans une large mesure, devenir conscient des conditions techniques de sa création.

C'est dans cette direction que nous avons entrepris nos premiers travaux sur l'acteur. Partant d'intuitions et d'expériences sérieuses, nous avons tenté d'élaborer une méthode de formation commune aux artistes du spectacle, qu'ils soient auteurs, directeurs d'acteurs, ou interprètes. Cette méthode de formation a été expérimentée en divers milieux et en divers pays. Ces confrontations ont en général permis d'agrandir le champ des certitudes, de réserver les plans d'ombres, d'avancer vers la découverte d'un meilleur niveau artistique. En Autriche, en Allemagne, au Maroc et en France (en province et à Paris), des groupes de travail ont utilisé cette méthode d'approche commune avant la spécialisation. Grâce à ce travail sur l'acteur, le Maroc par exemple, a pu mettre sur pied, en une période difficile, une troupe nationale qui a eu le plus grand succès au Festival International des Nations, à Paris, en 1956. Depuis, j'ai été amené à créer à Paris un Théâtre-Ecole dont le but était de rechercher plus profondément et d'une manière plus centralisée une technique de formation susceptible, d'une part, d'accélérer la révélation d'élè-

ves-interprètes, d'autre part, d'animer un centre expérimental de recherches précises sur l'acteur et son rôle dans la création.

Cette forme vivante d'apprentissage, qui veut que rien ne soit acquis définitivement, reste valable pour l'artiste pendant toute sa carrière. L'IDHEC a estimé intéressant d'avoir recours à cette méthode. Et c'est dans cet esprit constructif, mais sans prétendre en rien dogmatiser, que j'ai cru pouvoir en caractériser devant vous la signification.

DIREZIONE DELL'ATTORE AL TEATRO, AL CINEMA E ALLA TELEVISIONE, di André Voisin.

Di una « direzione dell'attore » intesa come un cosciente sforzo di coordinare l'apporto delle singole personalità degli interpreti in vista di un risultato unitario, si comincia a parlare in Francia solo agli inizi del nostro secolo, quando con Antoine, Gemier, Poe e in seguito Copeau nasce « la regìa », e con essa l'epoca in cui meditazione, pensiero, costruzione regolano e organizzano i sentimenti e, lungi dal soffocarli, consentono la loro armonica espressione. Oggi non sarebbero più concepibili le intemperanze di un Lamaître e la stessa Sarah Bernhardt avrebbe assoluto bisogno di un regista, poichè il pubblico moderno esige uno spettacolo « illuminato dall'interno », integrato da tutti quegli elementi — ambientazione, scenografia, ritmo nella recitazione — che solo una mente coordinatrice può fondere armoniosamente. La direzione dell'attore è dunque entrata oggi nelle consuetudini del teatro, del cinema e della televisione, anche nelle produzioni più scadenti. Essa si basa, in tutti i tre generi, su un principio fondamentale comune, per poi differenziarsi in conseguenza delle diverse tecniche. Il principio comune è l'esigenza di « interpretare » un testo, condurre cioè l'attore a esumare dalla « traccia » del testo la vita dei personaggi in maniera che essa appaia inventata di volta in volta sotto i nostri occhi, senza che avvertiamo l'artificio; compito del direttore è di provocare, guidare, indirizzare ciascun interprete fino a che egli produca sentimenti veri e leggibili, e dargli agio di liberare l'invenzione di fronte a ciascuna situazione del personaggio. Questi compiti del direttore — rivolti in triplice direzione: il personaggio, la vita dei sentimenti, la vita delle situazioni — identici per le tre arti dello spettacolo, non escludono una differenziazione dovuta alle diversità tecniche esistenti soprattutto fra il teatro e il cinema. Là dove in teatro il direttore dà all'attore una « muscolatura » del ruolo, unitaria e omogenea, nel cinema egli lavora su dei « miracoli » successivi; nel teatro deve adottare una tecnica di elaborazione, nel cinema una tecnica di spontaneità e di doni immediati. Per la televisione, il pieno controllo delle due tecniche — dovuto alla continuità dell'azione e, al tempo stesso, alla sua irripetibilità — sarà particolarmente necessario. Poste queste premesse, si può constatare che in Francia — prescindendo dalle diversità tecniche a cui si è accennato — esistono diversi modi di dirigere gli attori, che si ritrovano nel teatro, nel cinema e nella televisione: il metodo dell'« anarchia » o della « direzione negativa », quando il regista si affida pressochè esclusivamente alla qualità dei singoli interpreti, e non interviene se non per evitare gli errori più grossolani e gli stridori più evidenti (metodo ancora molto impiegato nelle produzioni di repertorio con attori di grande prestigio); il metodo « retorico o formale », che consiste nel valorizzare al massimo tutti gli effetti registici (ritmi aggressivi, effetti di luce, effetti sonori, invenzioni spettacolari) che conferiscono grande prestigio al regista ma riducono l'interprete a un semplice elemento accessorio; il metodo « dittatoriale », seguito da quei registi che amano deformare e snaturare la personalità dell'attore, piegandola alla propria visione assolutistica e non lasciandole alcun margine di libertà, e pervenendo, in tal modo, a risultati talvolta di notevole rigore, ma più spesso di narcisistica soggettività. Più esatto è indubbiamente il metodo di quel regista che, cosciente di essere il dominatore assoluto dell'interpretazione nella stessa misura in cui è a sua volta il servo devoto dell'opera da realizzare, ricerca ed ottiene una sintesi fra i metodi precedenti, passando da una iniziale « anarchia » relativa, che consenta agli attori di sentirsi abbastanza liberi di esprimere la propria personalità, a una esperienza « formale » che cominci a dar prestigio e armonia alla realizzazione, e approdando infine a un pieno controllo di tutti gli elementi scenici ed umani.

THE ACTOR'S DIRECTION ON THE STAGE, IN CINEMA AND IN TELEVISION, by André Voisin.

The problem of the «direction of the actor», intended as the effort of coordinating the contribution of each of the performers towards a harmonious result, was first formulated in France at the turn of our century, when Antoine, Gemier, Poe and later on Copeau make a beginning with the art of « direction »; they mark the beginning of an era when meditation, thought and film planning control and direct the emotions without keeping them in check, but rather allowing their harmonious expression. In our day Lemaître's extravagance would no longer be accepted, and Sarah Bernnardht herself would need the director's assistance, for our audiences look for a production which « receives light from the inside » and makes good use of all those factors (setting, art design, rythm of acting) which only a man with coordinating functions can bring into a harmonious whole. Thus the actor's direction has been adopted by motion pictures, theatre and televisione even in the most lowly types of show. The idea is that a text must be « interpreted », in other words that the actor, following the text for inspiration, must recreate the life of the characters so that we are brought to believe they are living through certain experiences for the first time under our own eyes, and we are not aware of any artifice; the director has the task of stimulating and guiding the actor towards the expression of true and recognisable feelings, offering him the possibility of acting out each of the situations in which his personage is placed. These tasks of the director, namely control of the characterization of the personages, of emotional expression and of situational sequence, are the same in the three fields of the spectacle, though technical differences create some diversity between them, and especially between between theatre and cinema. The stage director molds the actor for a unitary and homogeneous rendition of his part, whereas the film director must work on successive « miracles »; the technique adopted for the stage is one of elaboration, whereas in motion picture it bases itself on spontaneity and immediate response. In television on the other hand — since acting must be continuous in its flow and cannot be repeated — there will be the need for control over both techniques. According to these premises, we may realize that in France — apart from the above mentioned technical divergencies — the direction of the actor, whether it be in the theatre or in motion pictures or in television, bases itself on various methods: we have the « anarchic » method or « ne gative direction », when the director relies almost exclusively on the qualities of the performers and confines his intervention to avoiding the most gross mistakes or the most evident discordancies (this method is still largely employed in repertory plays with actors of high prestige); the « rhetorical or formal method » consists in emphasizing all the elements of direction (aggressive rythms, light, or sound effects, spectacular inventions) which add to the prestige of the director himself but turn the actor into an accessory factor; the « dictatorial » method is followed by those directors who are wont to deform and distort the actor's personality, plying him to their own views and leaving him no freedom of action: by so doing they achieve results of a high level, but more often attain a sort of narcissistic subjectivity. Without a doubt a sounder method is followed by the director who, realizes that he has absolute powers over the form of interpretation to the same extent in which he must give faithful service to the work for which he is responsible, and therefore strives to get the best out of all preceding methods, moving from an initial relative « anarchy », which leaves the actors sufficiently free to express their own personality, to a « formal » experience by which he assures prestige and harmony to his work, and eventually attains full control over the technical and human factors.

Formation technique commune à l'acteur et au réalisateur de cinéma

par ANDRE VOISIN

Sans rejeter l'empirisme et la liberté constante de recourir à une improvisation savante, nous avons cherché à enseigner comédiens et réalisateurs d'une manière rigoureuse. Nous proposons à nos élèves, pendant leurs années de formation, une sorte de schéma de l'aventure artistique. Ce schéma est à la fois rigoureux et souple, arbitraire et codifié. Nous allons présenter une description de ce schéma technique et esthétique, en exposant les trois points suivants: 1) *situation de la méthode par rapport aux techniques psycologiques de Stanislavski;* 2) *calendrier de travail: 1ère année et 2ème année d'études;* 3) *expériences pratiques.*

Situation par rapport aux techniques de Stanislavski — Bien que nous connaissions les travaux de Stanislavski et sa méthode de travail sur l'acteur, et que nous suivions avec un grand intérête les progrès de cette méthode (en Amérique notamment), nous désirons guider nos élèves vers une forme d'interprétation plus latine, à notre avis plus généreuse et plus rayonnante. Le répertoire français particulièrement échappe souvent aux mécanismes auxquels se réfèrent cette méthode. Nous sentons en effet le danger de faire systématiquement appel à des rémanences infrahumaines. La psychanalyse n'est pas le théâtre. Elle doit rester une curiosité plus qu'une voie. Enfin, les problèmes du style et de la transposition doivent être résolus. Nous savons qu'il est possible d'exasperer (d'ailleurs à leur détriment) certaines natures d'acteurs, mais nous sentons aussi catégoriquement que la vérité n'est pas là et que, dans une certaine mesure, l'artiste doit sortir grandi, à plus forte raison indemne, de son don au personnage (d'où la notion ancienne du masque).

La nature des arts du spectacle ne tient pas au plaisir, mais au ravissement. L'interprète doit donc éviter la « prostitution » pour s'efforcer à la communion et à la transmission. La nature en effet ne demande pas à être copiée, mais recréée, et il est important de signaler, malgré la sincérité et la vogue qui semplent s'attacher aux méthodes issues du système de Stanislavski, qu'elles conduisent davantage au réalisme qu'à la sublimation. Il devient, de plus, nécessaire de retrouver un jeu théâtral ou cinématographique qui puisse nous rendre fidèles à nos tempéraments latins. Ce jeu, fait de mesure, de conscience, de légèreté, de liberté, exige un style qui seul permet la fidélité à l'essence même du spectacle, lequel est, selon le mot de Molière, un « mi-

roir public », c'est-à-dire un lieu fait de lumière. En fait notre méthode, toujours orale, se veut proche dans ses prolongements, de l'effort tenté par Jacques Copeau au Vieux Colombier.

CALENDRIER DE TRAVAIL — Le travail proposé aux élèves *en première année d'études* peut se diviser ainsi: 1) une phase de travail sur soi; 2) une phase de travail sur le métier, c'est-à-dire sur le rôle. La phase de travail sur soi comprend l'étude de la décontraction, de l'observation et, d'autre part, l'étude de l'outil humain lui-même. Parallèlement à ce travail est entrepris l'apprentissage du métier, c'est-à-dire le travail sur le rôle. Le rôle n'est jamais considéré comme un texte. Que ce soit dans l'apprentissage théâtral ou cinématographique, le comédien est invité d'une part à donner au texte sa valeur, d'autre part à en reconnaître les limites. Le rôle en effet est avant tout une vie; le texte ne reste qu'une trace, une proposition à partir de laquelle le comédien devra apprendre à établir un rôle.

Le travail de deuxième année comporte l'expérimentation pratique, le travail en public (transmission, force du jeu), le tournage des scènes, l'apprentissage de l'art du spectacle et le travail sur le style. Malgré tout, ces phases correspondent, chez le débutant surtout, à des aspirations qu'il convient de nourrir et de dévolopper dès son entrée dans l'Ecole. En fait donc, chaque élève est invité progressivement à travailler sur les cinq plans à la fois, et le travail lui est presenté en trois étapes:

a) Une étape où l'Ecole lui est nécessaire comme relai physique, mental, affectif. Il y reçoit l'aide nécessaire aux premiers travaux sur lui-même en tant qu'artiste et en tant qu'être humain.

b) Une étape où il doit trouver en lui-même la force nécessaire et prendre le relai de l'Ecole en développant en lui l'autonomie, le dialogue intérieur, la critique constructive.

c) A ce stade, il redonne à l'Ecole ce qu'elle lui a prêté. Il aborde alors la tâche de directeur d'acteurs et aide les élèves plus jeunes à comprendre le travail.

Analysons les trois idées fondamentales de cette dialectique.

Le travail sur soi. Nous avons trouvé nécessaire d'insister sur la formation personnelle du comédien et du réalisateur. Avant d'être au service d'un art, l'élève se doit en effet de vérifier sa nature, son caractère, son potentiel physique, d'assouplir, de développer toute sa personnalité. Sans ce facteur d'existence propre, ses connaissances et son savoir-faire risqueraient en effet de rester théoriques, scolaires ou peu communicables. C'est pourquoi l'éducation doit viser l'alliance et le développement harmonieux de trois facteurs essentiels: le *savoir*, l'*être*, et le *savoir-faire*. Il est difficile de développer l'*être*, qui est affaire personnelle et, pense-t-on souvent, native; le reste étant affaire de culture et d'apprentissage. Cependant une école d'art se doit de travailler au développement des natures, à leur juste exaspération, à leur manifestation. Un premier aspect du travail consiste donc à aborder l'*étude de l'outil humain* à travers une observation personnelle qui permette progressivement l'observation correcte d'autrui. A ce stade, acteurs et réalisateurs sont invités à un contrôle physique d'eux-mêmes. Les séances de travail corporel per-

mettent la connaissance et la maîtrise du centre physique et la découverte du sens corporel propre à l'acteur. Une éducation *kinésique* permet de se sentir vivre un geste, tracer une verticale, passer d'une localisation à l'autre, (tête, poitrine, ventre). Cette découverte d'un langage physique mène à la découverte d'un sens spatial et choral, qui évite par la suite à l'acteur tous les déboires qu'il pourrait rencontrer dans un décor. Il y évoluera en respectant scrupuleusement les marques, sans qu'aucune raideur ne vienne détruire son jeu ou son rythme. Cette technique n'est ni le mime, ni la danse; elle tend à l'éducation du sens moteur. Ce sens possède son imagination et sa propre invention: c'est un sens que l'acteur a grand interêt à repérer pour y revenir dans le travail du rôle. Souvent gêné par manque de contact avec cette source, il peut au contraire s'en servir s'il sait l'atteindre par la décontraction. A partir de cette présence au corps, l'élève est invité à entreprendre un travail sur le plan des sentiments et des émotions, des états affectifs. Il apprend à éprouver, à tenir, à exprimer la sensation. Ce travail jusqu'ici s'apparente assez nettement aux exercices psycho-somatiques du système de Stanislavski, mais, selon nous, l'élève doit les expérimenter pour lui et non à travers le personnage et le rôle; d'où d'ailleurs, sur le plan cinématographique, un apprentissage direct des situations et des motivations. Par une série d'autres exercices appropriés, l'élève travaille ensuite sur sa pensée, sa volonté, son attention, son imagination, sa logique. Il est invité par exemple à improviser sur une sensation physique, sur un bruit de rue, sur un assemblage d'images, sur l'audition d'une courte histoire. Il observe alors comment nous viennent nos pensées, nos associations d'idées, il vit son propre rôle. A partir de tels exercices, l'élève s'habitue à des transferts constants entre les centres physique, émotionnel et intellectuel; il peut vivre sur les trois plans et passer d'une source à l'autre. On notera: 1) que ce premier travail se fait sans le secours d'aucun texte; 2) que, pendant les exercices, l'acteur s'efforce à une concentration sur lui-même et qu'il apprend ainsi naturellement à s'enfoncer dans ce qu'il vit, sans se préoccuper d'autrui, des déplacements d'une camera ou d'un appareil de photo qui est là pour vérifier son degré de sincérité. Le « mental » en effet se lit à l'image et l'être divisé est immédiatement repérable. La qualité de sa présence change visiblement et l'on sent son « mental » préoccupé par d'autres problèmes que ceux qu'il est sensé vivre.

Le travail sur le rôle. L'acteur imagine à grand peine que *l'étude du rôle ne se limite pas à l'étude du texte.* Cela est dû à son manque d'habitude, parfois à son refus d'improviser un personnage qui éprouve des sentiments propres à sa nature dans une situation. Nous avons souvent noté ce désarroi de l'acteur professionnel face à l'improvisation. L'acteur, comptant constamment sur les « béquilles » du texte, a fini par croire qu'un personnage ne peut exister en dehors de l'écriture. Il perd ainsi sa curiosité, son invention, et le caractère spécifique du jeu. Une route toute tracée interdit la véritable exploration du rôle. Dans la mesure où nous exigeons de l'acteur, surtout au cinéma, qu'il soit un auxiliaire précieux, donc un créateur, il est nécessaire de le conduire à travailler l'improvisation. C'est par elle que l'apprenti comprenda quelle vie se cache sous un texte, et le travail qui doit être entrepris

pour qu'un rôle cesse d'être abstrait et graphique. L'improvisation est d'abord un exercice destiné à redonner à l'acteur la spontanéite et le plaisir du jeu. A ce stade l'acteur fera de l'improvisation un art de repérage: de sa respiration, de sa tenue, de sa continuité du personnage, etcétera. Enfin, après musculature acquise, le comedien pourra faire de l'improvisation un code, un art de création.

Dès son entrée à l'Ecole (fin du 1er mois), chaque élève reçoit un personnage qu'il doit travailler parallèlement à ses rôles écrits. L'acteur prend l'habitude, comme dans le travail autour de la table, de consigner en une fiche signalétique les principaux repères des personnages (date de naissance, lieu, milieu, aspect, morphologie, caractère, « mental »). Le personnage est en général choisi en fonction d'un défaut ou d'une faiblesse de l'acteur, et celui-ci doit, au jour le jour, présenter ce personnage jusqu'à ce qu'il ait acquis une évidence, une vie propre. Cette vie est jugée réelle quant le personnage reste logique en face de toutes les situations inattendues, et les rencontres qu'on lui prépare. En cas de réussite, le personnage est « baptisé », et ce baptème, en quelque sorte, intronise l'élève dans l'Ecole et montre qu'il a atteint un trade de travail autonome. Cet exercice est appliqué tant sur le plan théâtral que sur le plan cinématographique. Il amène l'acteur à étudier dans un rôle le personnage: son physique, son caractère, son « mental », la manière dont il réagit dans le climat général du film et dans les petits climats successifs propres à alimenter la vie du rôle. A ce stade, le travail autour de la table est néfaste. Le rôle doit vivre et déjà prendre en charge des lambeaux de dialogue. Cependant, si tous ces préparatifs peuvent être très efficaces dans l'élaboration du rôle, ils ne peuvent servir de travail définitif. C'est en général la faiblesse des écoles psychotechniques de s'arrêter à ce stade et donc de fournir une interprétation vériste, parfois convenable au sujet traité, mais contestable artistiquement. C'est là que commence le travail du choix de la construction, de l'observation exterieure et interieure. Cette construction est la recréation qui permet à l'acteur de retrouver en quelques secondes son personnage et de lui conserver un visage égal au cours du tournage.

La transposition, l'esprit, le style dans l'interprétation. Jusqu'ici l'acteur s'est donc appuyé sur le texte pour l'oublier et s'attaquer à la vie sous-jacente nécessaire à la ré-invention, à l'incarnation du rôle écrit. Peu à peu il parvient à atteindre une vérité qui rend le texte plausible, vécu et réaliste. Cependant il ne doit pas perdre de vue que sa fonction exige qu'il transmettre, qu'il signifie, qu'il « fasse passer ». A ce stade, sincérité, vie exacte, identification au personnage perdent leur sens et doivent être dépassés. Les échafaudages doivent disparaître au profit de l'utilisation, de l'efficacité. Cette notion nous est rappelée d'ailleurs brutalement au cinema par le bésoin de resserrer le temps et de créer un temps irréel beaucoup plus dense que le temps ordinaire. C'est pourquoi l'acteur, le voudrait-il, ne peut pas jouer d'une manière absolument vériste sans devenir lourd et ennuyeux.

La manière que nous avons choisie pour aborder et étudier la transposition constitue une part importante du travail sur l'acteur. Cette étude est basée sur l'observation de l'imitation. Cette possibilité de l'homme contient en effet les clés du jeu et du style. Quand chacun d'entre nous imite, parfois

quelques secondes, une personne de sa connaissance, et mieux quand il désire s'en moquer, il se produit un phénomène curieux et observable. Il quitte totalement son propre rôle pour devenir et suggérer celui dont il se moque ou qu'il décrit. Mais cette opération se fait d'une certaine manière; et nous retrouvons là ce sens nouveau dont nous avons parlé à propos du sens kinésique. C'est en réalité notre corps qui se souvient et se met en place par une série de contractions subtiles, dont ce sens a gardé la mémoire. Cela crée une base très forte et très sûre sur laquelle reposent la voix, les tics, les traits caracteriels et mentaux. Une sorte d'alchimie se produit et nous avons sous les yeux l'exemple d'une stylisation qui peut aller jusqu'à l'outrance voulue pour la farce ou demeurer dans les limites d'une discrète suggestion. Une opération de cet ordre doit exister dans la dernière phase de travail du rôle, surtout quand le thème général est comique; et il faut noter que la disparition du style entraîne la disparition des sujets et des personnages comiques, qui faisaient autrefois la gloire du théâtre et du cinema français.

Expérimentation pratique — L'ensemble de cet enseignement sur l'acteur et le réalisateur n'est possible que sous forme orale. De plus, le caractère direct et pratique des expériences permet d'éviter toute systématisation et toute tendance doctrinale. Au cours des expériences pratiques, acteurs et réalisateurs reprennent leur place respective. C'est également à ce trade qu'un entraînement spécifiquement cinématographique est exigé de l'acteur sous la direction des professeurs, mais aussi des élèves réalisateurs.

L'entraînement spécifique de l'acteur de cinéma repose sur des exercices destinés à vaincre la dispersion mentale, la considération des phénomènes extérieurs (bruits, objets, présence humaine étrangère, caméra, appareils de photos, ambiances hostiles). L'acteur apprend dès les premiers travaux à vaincre les inhibitions en se ressentant vivre, sans être gêné par ce regard et cette présence aux actes très simples qui sont alors demandés: écouter, toucher un meuble, suivre la naissance d'une impression, tenir et goûter un état d'âme.

Le directeur d'acteurs de son côté comprend assez vite comment, par des suggestions de détails, l'acteur devient « une maison de verre », un être malléable, confiant, capable d'oser et de tenter un dépassement, irréalisable sans cette foi dans le réalisateur. Dans ce climat, l'audace inventive de l'acteur est sans cesse en éveil et, dès le stade scolaire, l'apprenti acteur connaît cette stimulation que donne le succès. Une sorte d'accélération se produit qui peut décupler les forces collectives en présence pendant l'expérience.

Cette formation parallèle et commune est, à mon sens, à développer. Le réalisateur y apprend souvent à ses dépens l'importance de la lecture des visages et combien de déboires seraient évités si la limite d'un interprète pouvait lui être révélée par l'observation et la sensibilité, avant d'entreprendre un tournage. La lecture des visages et des ressources insoupçonnées d'un acteur ou d'un inconnu est une des sciences indispensables au jeune réalisateur. Sans doute il fera lui-même son expérience, mais sa curiosité doit être éveillée à ce sujet. A l'heure où la physiognomonie cesse elle-même de stagner dans le cadre des sciences occultes pour rejoindre les sérieuses expériences de toute la psycho-somatique moderne (recherche des mensurations, des caractéristi-

ques générales), il est utile de donner au futur réalisateur des données assez larges pour être utilisées dans la distribution. Des exercices pratiques de caractériologie à partir de l'étude du visage, des séances avec modèles, aiguisent nettement la sensibilité pratique des comédiens et des réalisateurs. De plus, cette expérimentation permet l'observation extérieure des types, l'organisation de scenarios, le contact de l'homme de la rue et le dialogue avec lui sur le plateau.

Nous espérons pousser plus loin encore cette expérimentation commune et y adjoindre, ainsi que nous l'avons fait pour le théâtre, de jeunes auteurs désireux de faire l'apprentissage de l'écriture cinématographique. On voit aisément que grâce à l'entraînement poussé du comédien, celui-ci devient autre chose qu'un accessoire soumis et démuni dès qu'il est privé d'un rôle ou d'un scénario. On peut espérer faire renaître de cette manière des équipes de création, dont les comédiens italiens ont donné historiquement l'exemple pour le théâtre. Les pionniers du cinéma muet n'ont pas été loin de réussir cette imbrication qui aujourd'hui permettrait de dégager le cinéma de certaines entreprises commerciales fâcheuses.

Le cinéma, art populaire par excellence, ne peut que gagner à perfectionner sur le plan poétique et artistique son caractère collectif. C'est du moins dans cette direction que nous continuerons à chercher. L'école doit être un foyer où acteurs et réalisateurs apprennent leur métier d'aujourd'hui avec précision. Mais pourquoi ne tenteraient-ils pas, de plus, la recherche de moyens humains accrus, de dimensions nouvelles ? Tenir ce pari c'est finalement opter le perfectionnement de l'homme et rejeter les masques des moyens extérieurs et de la « furie technique ». Raconter une histoire et se mettre par l'image au service de l'homme de son temps exige du cinéma qu'il reste à la fois un art populaire et savant. Ces deux notions ne sont qu'apparemment contradictoires: elles nécessitent seulement la naissance d'interprètes et de réalisateurs capables d'incarner cette heureuse synthèse. Notre but est certes de mettre à la disposition du cinéma tel qu'il est des êtres compétents, cultivés et malléables, mais il est impossible de ne pas rêver, par delà, à la préparation d'un cinéma de l'avenir.

FORMAZIONE TECNICA COMUNE ALL'ATTORE E AL REGISTA CINEMATOGRAFICO, di André Voisin.

Occorre premettere che, nella formazione del regista e dell'attore in vista del loro lavoro in comune, all'IDHEC si evita di attenersi pedissequamente al metodo psicologistico di Stanislavski e — pur seguendo con interesse e rispetto i progressi di tale metodo (specie quelli compiuti in America) — si ricerca una forma di interpretazione più consona al temperamento latino, che miri alla « sublimazione » e alla libera stilizzazione piuttosto che al realismo. Copeau è in certo senso il punto di riferimento ideale di tale ricerca. Il programma di studi prevede, al primo anno, una fase di lavoro su se stessi, *e una fase di lavoro* sul personaggio. *La prima fase, che comprende lo studio della « decontrazione », della osservazione e del materiale umano in sé e per sé, consente all'allievo di controllare la propria natura, il proprio carattere, il proprio potenziale fisico, e di sviluppare la propria personalità in tre direzioni essenziali:* sapere, essere, saper fare. *Una serie di esercizi di vario genere favorisce questo processo fondamentale, risvegliando nell'allievo il pensiero, la volontà, l'attenzione, l'immaginazione, la logica. La seconda fase prevede la costruzione di un personaggio, del quale l'allievo dovrà fissare i caratteri, i*

connotati, le condizioni sociali, eccetera, e che, giorno per giorno, con un lavoro assiduo e sottoposto a continue correzioni, integrazioni, aggiunte, dovrà portare a possedere una evidenza e una vita proprie. Questo esercizio, applicato tanto sul piano teatrale che su quello cinematografico, conduce all'ultima fase, quella della costruzione e della ricreazione del personaggio nelle determinate situazioni che un testo o una sceneggiatura gli offrono. Quest'ultima fase, di sperimentazione pratica, *occupa il secondo anno di studi e vede impegnati l'allievo regista e l'allievo attore, in stretto contatto tra loro, alla realizzazione effettiva e completa della vita scenica o cinematografica di un testo.*

THE COMMON TECHNICAL FORMATION OF ACTORS AND FILM DIRECTORS, by André Voisin.

It is first to be noted that in training the director and the actor for their future association in work, IDHEC does not passively adopt the pshychologic method developed by Stanislavski; in fact, while keeping abreast, with due interest and respect, of the achievements of this method (especially in the U.S.A.) IDHEC directs its efforts towards a type of acting better suited to the Latin temperament, tending to « sublimation » and unconventional stylishness rather than to realism. In this sense Copeau may be said to represent the ideal point of reference. According to the curriculum in the first year the student shall center his attention on self-development *and then on the analysis of the* character. *In the first stage, the student must learn to « relax », to sharpen his faculties of observation and to analyse the human material in itself, whereby he achieves control on his own nature, his character, his physical potentialities and develops his personality in three essential directions:* acquisition of knowledge, realization of self *and* know-how. *A number of different exercises will help the student in this basic proces by stimulating his intellect, his will, his attention, imagination and logics. In the second stage the student shall create a personage, to whom he must attribute a given personality, a physical appearance, social status, etc.; day by day, through constant work, he will add or subtract some features, until the personage « comes alive » and possesses a life of his own. Through this exercise, which is required of both stage and cinema students, we reach the third stage where the personage must be fitted to the factual situations presented by a play or a script. This last stage, which is one of* practical experience, *takes place in the second year: at this time the student director and the student actor, working in close cooperation, are engaged in the actual and complete realization of a text meant for the stage or for motion pictures.*

Cinema e televisione un denominatore comune

di ANTONIO PETRUCCI

Quando si parla di teatro e di cinema (e oggi di televisione) e della differenza fra gli attori di teatro e quelli di cinema (come di televisione) mi torna alla memoria una frase di John Barrymore che — alla domanda: « Non pensate che l'arte dell'attore di teatro sia superiore a quella dell'attore di cinema ? » — soleva rispondere: « Sarebbe lo stesso che domandare ad un pittore se non crede che la pittura ad olio abbia maggior valore dell'incisione ».

Opporre il teatro (e ambedue alla televisione oggi) — è sempre Barrymore — sarebbe « come rimproverare ad una litografia di non essere un acquarello ». « Le due arti e i due mezzi di espressione sono diversi, come pure, avendo ben inteso taluni punti in comune, lo sono le due tecniche. Allo stesso modo che l'acquarellista e l'incisore debbono, prima di tutto, *saper disegnare,* l'attore di teatro e l'attore cinematografico devono, tutti e due, *saper recitare* un testo ed essere ugualmente capaci di sincerità e di persuasione, come anche saper esprimere l'emozione e comportarsi con naturalezza, senza sentire soggezione della presenza del pubblico. Però le due categorie di attori osservano questo principi in campi e in condizioni talmente differenti che è solo in senso generale che si può dire di loro che si assomigliano ».

Ora il mondo in cui viviamo è quello che è, buono o cattivo, ideale o meno, e impone una sua realtà che deve essere affrontata e, se volete, superata, ma dalla quale non si può prescindere. La televisione, come il cinema, è entrata nella vita e non soltanto nella vita festiva (come un tempo il teatro) ma in quella di tutti i giorni. Non dobbiamo più cercare lo spettacolo, è lo spettacolo che viene a cercarci, a imporsi fin dentro le nostre case in tutti i momenti della giornata. La conseguenza è che il nuovo mezzo — le cui possibilità e diversità dal teatro e dal cinema in parte sono note, in parte dovremo meglio approfondire — richiede continuamente non solo idee, ma, insaziabile Moloch, richiede continuamente uomini e si illudono coloro che in questo o quel paese pensano di poter mantenere una specie di monopolio e di formare una casta chiusa. Chiede uomini per la realizzazione

e uomini per la interpretazione, registi e attori. Ignorare tutto ciò (ignorare le sue parentele con il teatro e il cinema pur nella fondamentale diversità delle tecniche e quindi delle possibilità espressive) significa, per una scuola, chiudere gli occhi e negare ai propri allievi l'avvenire. Oso pertanto dire che abbiamo il dovere di fornire ai nostri allievi non soltanto quella preparazione di fondo che Barrymore chiamava « saper disegnare » — e che è per l'attore la piattaforma senza di che non riuscirà mai a costruire la sua personalità di interprete — ma quella conoscenza sperimentale delle diverse tecniche che sarà chiamato nella professione ad esercitare poichè oggi, come s'è detto, i compartimenti stagno fra gli attori (e altrettanto dicasi dei registi) di teatro, di cinema e di televisione non solo vanno scomparendo, ma sono destinati a sparire del tutto in un tempo più breve di quanto non si supponga.

Attori, come registi, non si diventa per pura forza di volontà e studiosa applicazione; si nasce. Ma anche nascendo si può rimanere soffocati dal guscio per mancanza d'aria e di capacità a metter fuori la testa. La scuola deve insegnare a rompere il guscio e a metter fuori la testa, fornire tutte quelle conoscenze (esperienze) senza le quali l'ingegno nativo non ha modo di palesarsi e di espandersi. Il problema pertanto che dobbiamo affrontare è, sul piano della formazione professionale del realizzatore e dell'interprete, di trovare anzitutto il comune denominatore per fissare i limiti di quella preparazione di base che consenta di affrontare poi e superare le difficoltà proprie di tecniche diverse come quelle del cinema e della televisione. (Non dico del teatro perchè mi sembra sufficientemente acquisito che gli elementi comuni sono stati da tempo individuati).

Quando Diderot affermava che « è l'estrema sensibilità che fa gli attori mediocri; è la sensibilità mediocre che fa la moltitudine dei cattivi attori; ed è la mancanza di sensibilità che prepara gli attori sublimi », non sapeva che il suo paradosso poneva le basi di quella discussione sempre aperta non soltanto sull'arte dell'attore, ma anche su quella del regista. Improvvisazione, cioè istinto, o preparazione, cioè studio ? Intuizione, cioè ispirazione, o razionale meditazione ? Interpretazione o creazione ? Canovaccio o sceneggiatura di ferro ? (Tutto questo, mi sembra inutile il sottolinearlo, non nel senso banale delle parole).

Non voglio, di proposito, entrare nel vivo della discussione in questa sede perchè penso che una scuola che ha il compito della formazione professionale degli allievi debba rimanere estranea, pur indicando chiaramente ad essi i termini della questione stessa e mettendoli in condizione di risolverla, ciascuno a suo modo, fornire loro la base indispensabile. Genio, studio, preparazione, cultura sono la base così per il poeta come per l'attore, per il pittore come per il regista (i termini di paragone non sono casuali e potrebbero, volendo, venire approfonditi). I due fondamentali opposti punti di vista, quello del razionalismo e quello dell'empirismo psicologico, hanno un punto in comune: l'uno presuppone la tecnica e conseguentemente una scuola, l'altro si rifà alla pratica. Ma la pratica è scuola anch'essa e una scuola che non sia pratica, in questo campo non è più scuola è accademia

(ecco perchè all'atto stesso della sua fondazione la nostra scuola si è voluta chiamare « centro sperimentale »).

D'altra parte sia che « parli il cuore » o che « parli la testa » sono tutte le « fibre dell'organismo » che forniscono i mezzi dell'espressione, mezzi non solo necessari ma indispensabili. E « le fibre dell'organismo » debbono essere allenate, educate, a fornire tali mezzi oltre ad essere idonee a fornirli. Ecco il compito della scuola, cioè della pratica. Non mi resta a questo punto che citare Jouvet: « Bellezza, presenza, nobiltà, voce ben timbrata, gesti e comportamento sono le prime doti dell'attore. Egli deve acquistare una pronuncia perfetta, una sensibilità drammatica, pronta acquisizione di un testo e sua traduzione scenica: deve sapersi vestire e truccare e fondere queste doti in maniera armonica. Si può acquistare una certa perfezione in questo mestiere anche senza tutte queste doti: doti che all'inizio e nei primi tempi debbono essere collaudate dal loro progredire e da un controllo medico (resistenza fisica, stato dei polmoni, della laringe, eccetera).

Il commediante dovrà curare il proprio fisico con metodo sportivo e, senza arrivare all'acrobatismo, come praticavano i romani e come esigono i russi, renderlo atto ad ogni movimento che l'azione può richiedere. Esercitando la sua voce il commediante dovrà averla impostata come fanno i cantanti e dopo aver conosciuto esattamente il proprio registro ed acquistata una buona dizione, studiare recitazione. La recitazione esige un'articolazione perfetta; pronuncia chiara ed esatta oltre la correzione degli accenti e lo studio delle intonazioni. Ma la base di quest'arte, come nella danza e nel canto è la respirazione. Solo un lungo esercizio fastidioso e metodico può dare quella dizione perfetta che è la prima qualità del commediante. Altro mezzo espressivo, universale esso pure, è il gesto nel quale l'attore deve preoccuparsi di raggiungere, come nell'intonazione, la massima precisione. Un proverbio greco parla della possibilità di commettere un errore solo con il gesto. Muoversi sulla scena è tra le prime e più gravi difficoltà. Va da sè che il commediante deve sapersi vestire e portare costumi di genere e di epoche diverse. Conoscendo la propria maschera e gli effetti che ne può ricavare deve imparare a trasformarla con il trucco per il quale qualche nozione di pittura, di illuminazione e di fisiologia, non sono superflue ».

Ecco quel che anzitutto una scuola deve insegnare attraverso esercitazioni continue e non soltanto agli allievi attori, ma anche agli allievi registi. Dice infatti giustamente Culesciof: «...Il regista che sappia soltanto ragionare bene e non sappia, quando è necessario, mostrare, fare, interpretare e correggere concretamente non è un regista qualificato. Si può apprendere tutto ciò soltanto con lavoro ed esercizio continuo, recitando e dirigendo le esercitazioni degli attori...». Mi sembra superfluo insistere su questo. Ma bisogna aggiungere che oggi non soltanto un regista, ma un attore che non abbia letto i classici delle principali letterature, che ignori la storia della civiltà umana, è del tutto inconcepibile. Una scuola potrà pretendere una preventiva cultura generale prima dell'ammissione o dovrà fornirla (è un problema che si potrà discutere), ma non può non ignorare questo aspetto della preparazione generale del regista come dell'attore. Non c'è dubbio che questa

preparazione culturale debba essere maggiormente approfondita per il regista che non per l'attore. In tutto ciò consiste a mio avviso quel « saper disegnare » di cui parlava Barrymore.

Ma il compito di una scuola non si esaurisce con questo che è, a bene intendere, la fase preparatoria. Occorre approfondire la conoscenza delle tecniche specifiche, e quindi dei diversi mezzi di espressione.

Debbo a questo proposito avanzare una premessa che forse non sarà universalmente condivisa: la conoscenza delle tecniche specifiche, del cinema e della televisione, se è premessa indispensabile per la formazione professionale dell'allievo regista, non può essere ignorata, oggi, dall'allievo attore. Non occorre, penso, riaprire discussioni sull'autore del film, non occorre teorizzare sulla partecipazione dell'attore alla creazione artistica, basta attenersi alla pratica e avere, *anche,* presenti le necessità che il fatto, l'aspetto industriale del cinema e della televisione, impongono per convincersi che tanto più coscientemente l'attore (inteso sia pure come strumento) collaborerà, tanto più facile sarà l'opera del regista e migliore il risultato. E perchè la sua non sia una prestazione puramente meccanica, una supina e quindi senz'anima, ubbidienza ai valori del regista, sarà tanto più opportuno per non dire necessario che si renda conto di quel che gli si chiede. Non si parla — sia chiaro — per il momento di interpretazione nel senso di creazione artistica del personaggio, ma del fatto puramente tecnico. L'attore che non ignori certi fondamentali principii di illuminazione, l'attore che conosca l'ampiezza di campo entro il quale deve muoversi, l'attore che distingua le focalità di un obiettivo piuttosto che di un altro, che sappia il valore di un movimento di macchina, sarà portato, attraverso la pratica conoscenza che si acquista stando dietro la macchina da presa, a comportarsi in modo da dare il maggior valore plastico ed espressivo all'immagine che da lui si richiede, all'azione che gli si domanda, con piena coscienza dei risultati che si vogliono ottenere. Non soltanto il lavoro del regista ne sarà facilitato, ma la comprensione fra regista e attore sarà un fatto pacifico sul quale si potrà costruire l'opera d'arte.

Come il regista deve saper mostrare all'attore quel che da lui vuole, così l'attore deve comprendere perchè il regista lo vuole. Di qui il valore delle continue esercitazioni in teatro, dal punto di vista scolastico, cioè di preparazione professionale e, a mio avviso, la quasi inutilità delle lezioni teoriche in aula (sempre per quanto riguarda la conoscenza delle tecniche specifiche). Ma non basta. A mio avviso l'attore deve poter rendersi conto, sia pure grosso modo, di quello che sarà poi il montaggio del film. Almeno alla stessa maniera che il regista teatrale si rende conto di quella che sarà la recitazione dell'attore la sera dello spettacolo quand'egli non potrà far più nulla per muovere o trattenere l'attore, per suggerirgli un gesto o un'inflessione.

Al momento del montaggio l'attore non sarà più là; la sua partecipazione è finita al momento della ripresa; tuttavia quando ha posato per la ripresa di quel primo piano o di quel campo lungo egli sapeva che avevano quel determinato valore espressivo e poteva dare il meglio di sè allo scopo richiesto. C'è di più: la possibilità, durante la propria formazione professionale, di stare qualche volta *dietro* la macchina da presa, prima ancora di re-

carsi in sala di proiezione, gli darà modo di controllare, sui propri compagni, certi gesti, certi atteggiamenti, certe posizioni, di rendersi conto del loro valore o della loro inutilità o addirittura della loro pericolosità.

Se l'attore mentre recita una qualsiasi scena di un film riesce a vedersi come lo vede il regista, istintivamente eviterà certi errori, che magari sono errori al cinema e non a teatro o alla televisione. Si adeguerà cioè al mezzo di espressione per cui lavora. Diceva Pirandello: « All'ispirazione dell'artista non succede il lavoro a freddo dell'artigiano. Si tratta di creare una realtà che, come l'immagine stessa che vive nello spirito dell'artista, sia ad un tempo, materiale e spirituale: un'apparenza che sia l'immagine, ma divenuta sensisibile. Ora questo non potrebbe avvenire se l'immagine stessa non tendesse spontaneamente a trasformarsi nel movimento che dovrà effettuarla. L'attività pratica, la tecnica, il lavoro devono essere spontanei o quasi incoscienti. La scienza acquisita non può essere usata per mezzo della riflessione; la tecnica dev'essere divenuta nell'artista un istinto. E creare appunto in sè quest'istinto mobile e sicuro, questa specie di fatalità che, sotto l'azione del desiderio, faccia rispondere all'immagine del movimento che l'esprime; appropriarsi il linguaggio tecnico dell'arte fino a parlarlo naturalmente, è la prima condizione dell'artista vero ».

La scuola non può creare l'artista, ma deve aiutarlo ad appropriarsi del linguaggio tecnico. Ora — anche ammettendo che artista sia soltanto il regista — tanto più noi avremo reso la materia attore, di cui si deve servire, cosciente della tecnica che egli usa, tanto più l'avremo resa duttile e rispondente, quasi naturalmente ai suoi fini.

La conoscenza della tecnica cinematografica in genere porta poi l'attore a sapere in che cosa consistono le differenze del suo lavoro quando passa dal teatro al cinema e da questo alla televisione. L'amico D'Alessandro nella sua relazione approfondirà in particolare l'importanza della conoscenza della tecnica televisiva per l'attore e illustrerà come la sua partecipazione alla creazione dell'opera televisiva sia in realtà maggiore che all'opera cinematografica e quanto sia indispensabile per lui la consapevolezza del montaggio istantaneo. Tralascio quindi di sottolineare le differenze delle due tecniche, anche perchè ormai abbastanza note, ma mi preme di osservare in questa sede, che allo stesso modo che il teatro ebbe dapprima un'influenza determinante sul cinema e poi questo l'ebbe e l'ha tuttora sul teatro, la televisione e il cinema si influenzano e si influenzeranno a vicenda pur conservando ciascuna le caratteristiche proprie che ne fanno due mezzi diversi e due spettacoli diversi anche quando sembra che la televisione possa venire considerata come un semplice mezzo di trasmissione. Valga per tutti il recente esempio di Renoir.

Che poi la possibilità di saggiare, in scuola, anche la tecnica della televisione oltre quella cinematografica sia una esigenza dei tempi e possa perfino avvantaggiare le esperienze cinematografiche degli allievi, consentendo di moltiplicare le esperienze dirette (sempre contenute da ragioni di costo) mi sembra addirittura l'ideale di una scuola moderna che deve formare elementi alla professione e non creare artisti o teorici o dilettanti.

CINÉMA ET TÉLÉVISION, UN DÉNOMINATEUR COMMUN, par Antonio Petrucci

Après avoir établi la prémise qu'entre la télévision et le cinéma (comme entre celles-ci et le Centre de Cinématographie) il existe une parenté substancielle, étant donné que l'une et l'autre appartiennent à la grande famille du spectacle, mais qu'entre eux il y a cependant une profonde diversité pour ce qui est des techniques et donc des possibilités d'expression, il nous semble que la tâche fondamentale d'une école d'interprétation qui ne désire pas fermer les yeux devant la réalité et nier à ses élèves l'avenir est de fournir non seulement une préparation de fond — plate-forme nécessaire pour que l'acteur se construise sa personnalité d'interprète — mais également une connaissance expérimentale des différentes techniques que l'acteur peut être appelé aujourd'hui à exercer. Il s'agit donc de trouver un dénominateur commun pour fixer les limites de la préparation de base permettant d'affronter ensuite les difficultés particulières des deux différentes techniques. Ce dénominateur commun est représenté par cette série organique d'exercises d'entraînement qui permettent à l'élève de libérer sa personnalité, de la sensibiliser et de la rendre adéquate au dessein d'un personnage; ce processus est réalisé à l'aide d'une éducation physique, mentale et culturelle non pas générale et dispersive, mais visant au but précis d'« interpréter » et faire vivre un personnage dans sa réalité spirituelle. La dance, la mimique, la formation de la voix, le contrôle des moyens phisiques contribueront à cette préparation de base qui donne comme résultat celui de « savoir dessiner » — comme disait Barrymore — un personnage. A ce point commence l'approfondissement de techniques spécifiques et donc des différents moyens d'expression. Au cinéma, comme à la télévision, on ne peut demander à l'acteur une interprètation mécanique, une obéissance passive aux ordres du metteur en scène. L'acteur connaissant les problèmes de l'éclairage, de l'ampleur de champ, des différents objectifs, des mouvements de la caméra et se rendant compte de la façon sélon laquelle les différentes prises de vue seront soudées au cours du montage du film, saura s'adapter au moyen d'expression pour lequel il travaille. Il apportera ainsi une contribution créative au travail du réalisateur. Non seulement, il saura facilement cuellir les différences de son travail lorsqu'il passe du cinéma à la télévision ou au théâtre. Ce résultat sera atteint grâce à des répétitions et à un entraînement continu sur le plateau. A ces répétitions les élèves acteurs participeront pleinement responsables, avec une attitude complètement active, afin d'accumuler une série d'expériences et des connaissances qui ne sont pas théoriques et abstraites et qui serviront énormément à leur formation professionnelle et afin d'obtenir — par la connaissance de techniques spécifiques — la possibilité de passer facilement d'un moyen d'expression à l'autre.

CINEMA AND TELEVISION, A COMMON DENOMINATOR, by Antonio Petrucci.

Television and motion pictures are, so to speak, essentially kin (and the same relationship links them to the Centro Sperimentale), since both belong in the field of the spectacle, but at the same time they differ considerably in technique, and thus in their possible forms of expression. After this premise, we wish to indicate our opinion that the fundamental task of any actors' school, which is not blind to reality and to the students' needs, is to provide not only a basic training — the first step toward the student's creation of his own personality as an actor — but also an experimental knowledge of the various techniques which the actor may be requested to use today. We should find a common denominator by which we may establish the limits of this basic training from which the student may proceed to study and overcome the difficulties peculiar to either technique. This common denominator is represented by a systematic set of training exercises by which the student brings out his personality, refines his sensibility, makes himself fit the ideal contours of a character: the physical, intellectual and cultural training he receives for this purpose is not a separate item in the curriculum, but is meant specifically to help the student « interpret » and re-create a character in its spiritual reality. Dance, mimicry, the training of the voice, the control over one's physical means are as many factors of this basic training which — as Barrymore said — teaches one « how to draw » a character. At this stage the student should make a deeper study of the specific techniques and of the various means of expression to be used. Motion pictures, and television

as well, cannot require the actor to react mechanically and submit himself passively to the director's will. The actor who is familiar with the problems of lighting, of field range, of the use of the various lenses, of camera movements, who realizes how the various types of shots will be harmonized together in the editing stage, will be able to respond adequately and to give a creative contribution to the director. And this will not be all: he will easily grasp the different character of this job when he steps from motion pictures into television or the stage. This result will be achieved by means of frequent training in the studios, where student actors will give their fully responsible and active participation, so that they will command experiences and knowledge that are not merely academical and theoretical: this will be an enormous advantage in their professional carrer and will enable them, through the knowledge of specific techniques, to move indifferently and with ease from one to the other means of expression.

Acteur cinématographique auteur de l'image créée

par SERGHEI GHEASSIMOV

En parlant de la formation de l'artiste du cinéma, je ne peux pas m'écarter de mon propre sort cinématographique qui a commencé il y a 35 ans dans un atelier de Léningrad, nommé « Fex ». Cet atelier était dirigé par Kozintsev et Frauberg. Dans ce temps là, nous tous — organisateurs et disciples de cette petite école originale — ont été fermement persuadés de son bon droit et en devinant dans l'art naissant de la cinématographie, nos avantages puissants, nous avons brusquement opposé nos naïves recherches excentriques à toute la tradition de l'art théâtral. Le mot mystérieux « Fex » n'était qu'une nomination abrégée de notre atelier. « Fabrique de l'acteur excentrique ». A cette époque, quand on mettait les premières pierres dans le fondement du nouvel art révolutionnaire, les studios nombreux apparaissaint dans *toutes* les villes de la Russie, ayant un programme plus ou moins extrémiste. Mais c'est seulement les ateliers de Kozintsev, l'atelier « Proletcult » et encore l'atelier « Fex » qui ont laissé des vestiges, des traces dans l'histoire de l'art du cinéma soviétique. Les autres Studios, qui rabâchaient, répétaient naïvement les lieux communs de la décadence d'avant-Révolution, ont disparu même les premières années de leur existence sans laisser de trace. Ainsi donc, la nomination « Fex » au lieu du mot atelier proposait d'une manière polémique le terme fabrique et ce n'est pas par hasard: à nos yeux, le mot « fabrique » incarnait les bases industrielles, urbanistes, qui devaient mettre une ligne de séparation profonde entre le caractère conventionnel du monde du théâtre et la facture réelle du monde du cinéma.

Nous avons ploclamé alors comme le moyen unique de l'éducation spéciale de l'artiste de cinéma, les choses suivantes: tout d'abord, la technique de la représentation de cirque, l'énergie et le calcul d'un tour d'adresse, le dynamisme des vitesses contemporaines, l'esthétique de l'auto, de l'express, le romantisme des aventures. Et dans les limites de ces indices, de ces traits superficiels de notre siècle, nous avons formé les idées ethiques et esthétiques des nouveaux artistes — à notre avis — révolutionnaires. Le processus gigantesque de l'accroissement du nouveau Pays, de la nouvelle société socialiste chez nous, de la nouvelle morale et des nouveaux idéals, ne pouvait pas passer sans nous influencer et, naturellement, ce qui est tout à fait naturel, après deux, trois ans, avec notre âge un peu plus avancé, (tout de même

chacun de nous n'avait pas plus de vingt ans) nous avons commencé à mettre en doute l'impeccabilité de notre programme. Le désir avide de connaître le monde réel est né chez nous. Et c'est alors que nous avons fait le premier pas vers la conciliation avec toutes les traductions formant la littérature universelle, l'art universel; avec les traductions qui servent quotidiennement la cause du progrès de l'humanité. Ce pas témoignait la maturité naissante chez nous et on peut montrer, on peut indiquer plusieurs étapes de cette évolution.

En reprenant la voie du réalisme et plus tard celle du réalisme socialiste, nous avons découvert dans chacune de nos nouvelles oeuvres, de nouvelles valeurs esthétiques qui nous frappaient par les soins concentrés sur la destinée des gens, sur la transformation du monde d'après une nouvelle base plus perfectionnée, les valeurs qui nous apprenaient à voir au centre de chaque processus historique, l'homme, ce créateur unique de toutes les valeurs dans le monde qui nous entoure. C'est ainsi que nous avons découvert par nous-mêmes, sans aucune opinion préconçue et sans dogmatisme scolaire, Tostoï et Shakespeare, Tchékov et Stendhal, Michel-Ange et Pouchkine, Molière et Stanislawsky. Avec Gorki nous avons passé nos « universités de vie », en commençant à comprendre la vie qui est l'unique source réelle de la beauté — la vie qui forme l'homme de société, lui donne le but impérissable qui forme son caractère, la vie qui dicte impérieusement à l'artiste la direction de la passion et la forme de son incarnation artistique. A cette époque là, la lutte trés acharnée entre le monde nouveau s'affermissant et le monde vieux périmé, se déroulait sous nos yeux, dans notre ville. La grande offensive socialiste commençait et la vieille Russie de mendiant s'écroulait définitivement; des centaines de milliers et millions de gens s'élevaient sur les chantiers du premier quinquennat. Et à côté d'eux, s'élevaient — derrière Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko — de nouveaux artistes, desirant saisir le sens du temps inoubliable et l'incarner dans les oeuvres artistiques.

Le trait caractéristique de notre cinéma de cette époque, de 1930 à 1935, était l'arrivée d'une nouvelle génération de metteurs en scène assez grande en nombre mais encore toute jeune. Dans leur majorité ils étaient originaires des Studios artistiques sus-mentionnés. Les cadres de l'activité d'acteur étaient déjà étroits avec chacun de nous et nous tous voulions essayer nos possibilités de metteur un scène puisque, à notre avis, cette profession est une profession universelle, comparable à celle du littérateur. Au commencement de la carrière d'acteur, plusieurs de nous voyaient le signe principal de mise en scène réaliste dans la capacité de reconstituer, par les moyens de la maestrìa, les processus de la vie la plus fine. Dans les années 30 naissait la cinématographie sonore. Ce cinéma, cette cinématographie changeait les moyens de l'art du cinéma. Toute l'énorme expérience du cinéma muet accumulée à la suite des expérimentations brillantes, des Eisenstein, Pudovkin, Kouleshov, Kozintzev, Trauberg, Room, Dziga, Vertov, reclutait devant la force puissante du langage humain résonnant pour la première fois de l'écran du cinéma. Les traditions du théâtre se précipitèrent au cinéma. C'est alors qu'il est devenu évident que, entre le théâtre et le cinéma parlant, il y avait quand même une frontière infranchissable et que l'expérience de la période du film muet ne pouvait

pas être rayée, que cette expérience jouerait un rôle important dans la formation du nouvel art, celui du cinéma sonore. Mais en même temps, nous nous sommes aperçus que l'homme reste la force décisive et il est au centre de tous les intérêts des spectateurs, il est la ligne générale dans toutes les expressions de l'idée de l'oeuvre artistique. A la fin, c'est l'homme qui incarne toutes les conceptions de l'auteur et metteur en scène.

Au début du film sonore, il y avait une confusion dans la vie de nos élèves cinématographiques, il y avait une confusion de conceptions et vers 1935 se sont déjà formés de nouveaux ateliers dans lesquels nous avons commencé à formuler avec clarté les exigences des metteurs en scène contemporains envers l'acteur du cinéma sonore réaliste. Il est devenu évident, par exemple, que la caméra et le microphone — capables de rapprocher l'action, l'artiste des spectateurs — rend inutile le renforcement conventionnel artificiel de l'action d'un artiste, tandis qu'au théâtre, c'était une loi, une nécessité. A vrai dire, même aujourd'hui, après tant d'années de cinéma sonore, nous rencontrons dans la pratique de certains metteurs en scène, les actions d'artistes préparées et organisées d'après les principes du théâtre. Tout cela nous permet de conclure que la lutte pour la spécification de la nature de notre art se poursuit.

Avant d'attirer votre attention sur les problèmes qu'on discute dans le milieu cinématographique, dans notre Institut d'Etat à Moscou, dont je suis collaborateur, je voudrais bien vous donner quelques renseignements sur notre Institut, indiquer sa place dans le système d'enseignement soviétique et je pense que ce sera intéressant pour vous. Au fond, c'est notre Institut qui est le centre principal de la formation des cadres du cinéma soviétique. L'Institut a six facultés. Tout d'abord faculté de scénario, puis metteurs en scène, puis cameramen, opérateurs, puis faculté d'acteur, faculté de peintres de cinéma et une spéciale de l'histoire du cinéma. L'Institut prépare les cadres pour tous les Studios cinématographiques de notre Pays multinational. Pour le moment, à la suite du replacement naturel des générations, 9/10 des metteurs en scène, opérateurs, acteurs, peintres de cinéma, de notre nombreuse armée de cinéastes soviétiques, sont originaires de notre Institut, sont les élèves de notre Institut. Parmi nos élèves, il y a des acteurs largement connus, non seulement dans notre Pays mais même dans les autres Pays. Par exemple Serge Bondartchuk, Izvitskaia, Ribnikov, Makarova, Kizienko, Nifontova, etcétera. Les chaires de metteur en scène et d'acteur sont étroitement liées dans leurs activités pédagogiques. Elles disposent des meilleurs cadres enseignants; parmi ces cadres enseignants, nous voyons les plus grands metteurs en scène de Moscou et de Léinigrad, comme Room, Yutkevitch, Kozintzev, Kouletchov, Raïzman, Rochal, et les autres. Nous voyons ici les acteurs célèbres de notre cinéma soviétique, tels que Pijova, Babanova, Makarova, Belokourov. Jusqu'aux derniers jours de leurs vie, Eisenstein, Dovjenko et Satchenko faisaient des conférences dans l'Institut de Cinéma de Moscou. Maintenant ce sont leurs élèves qui font les conférences, qui apprennent aux étudiants l'art du cinéma.

En parlant de la formation des metteurs en scène et de l'acteur je ne sépare pas consciemment le travail de ces deux chaires, puisque pour moi,

le processus de création de l'image artistique sur l'écran de cinéma est le résultat du travail en commun du metteur en scène et de l'acteur. J'espère que par cette formule très courte, j'ai su exprimer le principe de base de notre système éducatif en ce qui concerne la formation des metteurs en scène et des acteurs. Il faut remarquer que ce principe de la formation, de l'éducation en commun des metteurs en scène et des acteurs, s'est formé à la suite de longues recherches et discussions ardentes dans le domaine de la théorie et de la pratique, car il n'y a pas si longtemps, l'éducation des metteurs en scène et acteurs, se faisait chez nous séparément. C'est seulement en 1944, qu'à Moscou, dans notre Institut, à titre d'éxpérimentation, notre atelier a essayé de procéder à l'éducation en commun des étudiants des facultés de metteurs en scène et d'acteurs. « L'instruction en commun » ne signifie pas l'identité absolue des programmes, puisque les programmes diffèrent même aujourd'hui, considérablement, en ce qui concerne la partie théorique.

Le principe adopté dans nos ateliers de cinéma est déjà un peu connu d'après l'expérience de l'Ecole des beaux-arts et de théâtre, c'est-à-dire le principe sur lequel se base le travail avec les étudiants. En quoi consiste et comment est organisé ce travail avec les étudiants ? Le maître, chef de l'atelier, en collaboration avec ses aides, professeurs qui font les conférences, qui font les séminaires, avec la participation de la commission spéciale pour les examens d'entrée, fait le choix d'étudiants pour son atelier, c'est-à-dire le chef de l'atelier cherche lui-même les étudiants qui feront leurs études dans l'atelier de ce maître; puis, pendant toutes les années d'étude — la durée des études, dans notre Institut, est de quatre ans et demi pour les acteurs, six ans pour les metteurs en scène — le maître reste toujours le dirigeant de son groupe d'étudiants. Il est responsable pour tous les travaux, exécutés par les étudiants. Pratiquement c'est toujours lui qui fait entrer l'étudiant à la fin des études dans la vie de production de cinéma. Naturellement, le contact personnel de l'élève avec le maître, pose son empreinte sur le caractère en formation du jeune artiste. Et vous pouvez facilement distinguer, établir la differénce entre les élèves de Raizman et ceux de Yutkevitch. Pourtant, ce système d'éducation ne pose pas d'obstacle devant l'étudiant cherchant à connaître les autres maîtres, cherchant à connaître l'expérience des autres artistes, chefs des ateliers. Les portes d'un atelier sont largement ouvertes pour les étudiants d'autres ateliers, s'ils veulent assister aux leçons, aux conférences.

Mais revenons au problème de la formation en commun. En proposant l'organisation d'un atelier unifié, réuni, nous sommes partis de notre propre expérience, commencée déjà, comme je l'ai déjà dit, dans les années vingt. Cette pratique, c'était une originale amitié artistique dans le cadre de laquelle étaient discutés et résolus les problèmes idéologiques et artistiques qui surgissaient pendant notre travail. Même dans le cas, où un tel problème était tranché par les chefs des ateliers, la décision prise par les chefs était toujours l'objet de la discussion générale des futurs metteurs en scène. Et vous comprenez très bien que cela contribuait énormément à la formation artistique des futurs metteurs en scène et acteurs. Ce fait, que l'atelier se formait au sein d'une Ecole supérieure, nous donnait beaucoup d'avantages. Nous pouvions

baser notre pratique sur de larges connaissances des disciplines humanitaires et technologiques chez les étudiants. Le programme de cette école assure par exemple, aux metteurs en scène, l'expérience professionnelle nécessaire en ce qui concerne le tournage et le montage du film. Le programme permet à l'acteur d'apprendre les matières d'entraînement en commençant par l'acrobatie et l'escrime et en finissant par monter à cheval. Ainsi donc, l'atelier a pour tâche — avant tout — de former la conception de vie d'artiste, ses idées éthiques et esthétiques.

Pour nous tous, il était évident que les professions de réalisateur et d'acteur ne pouvaient pas exister séparément. Dans le domaine d'actualité seulement, nous pouvons admettre un metteur en scène qui ne sait pas travailler avec l'acteur, mais on ne peut pas s'imaginer comment on peut réaliser un film avec l'acteur qui joue indépendamment du metteur en scène. En abordant ce chemin, nous partions du principe que l'art du cinéma est le plus collectif de tous les arts. Après ce pas, nous en avons encore fait un dans cette voie. Pendant leurs études à l'Institut, les étudiants, de leur propre initiative, ont recours à l'aide de leurs amis des autres facultés, des facultés des scénaristes et de la faculté de dessin. Il s'agit des étudiants des facultés des metteurs en scène, d'acteurs, qui, dans leur travail, pendant leur séjour à l'Institut, ont recours à l'aide de ces amis des autres facultés. Qu'est-ce que cela donne à notre travail? Qu'est-ce que cela donne à la formation des metteurs en scène et d'acteurs? Souvent les étudiants, comme je l'ai déjà dit, de leur propre initiative, s'adressent à leurs copains de Conservatoire pour avoir l'accompagnement musical de leur travail de fin d'année. Ainsi donc, la vie elle-même nous a dicté la composition d'un collectif, d'une collectivité uniquement capable de créer un film artistique professionnel.

Et maintenant je voudrais bien aborder la discussion qui se poursuit même aujourd'hui. Je le crois nécessaire puisque cette discussion a lieu chez nos amis italiens, peut-être aussi chez les autres cinéastes. Il s'agit de la partie littéraire du travail de metteur en scène. Cette question doit être étudiée dès sa naissance, c'est-à-dire au moment de l'examen d'entrée, entrée pour les étudiants. Dans la pratique d'examen d'entrée, c'est toujours la composition littéraire qui reste comme critérium du talent d'un homme qui veut entrer dans l'école de cinéma. Mais en même temps, on prend en considération ses capacités musicales, ses capacités de peintre, etcétera. Une fois, en tâchant de formuler pour moi même la nature du cinéma réaliste, je l'ai nommé « le livre vivifié ». Je comprends très bien que cette nomination, cette formule a des points faibles. Il y a des gens qui expliquent, par exemple, tous les défauts, tous les malheurs du cinéma artistique contemporain par le fait que le film suit aveuglément la tradition littéraire. Mais on sait très bien qu'il y a la littérature et la littérature. Il y a des oeuvres littéraires qui montent jusqu'au sommet de l'analyse scientifique de la vie et des oeuvres qui présentent la vie d'après un schéma mort. En parlant de la littérature, en employant cette formule que le cinéma réaliste est un « livre vivifié », j'avais en tête la littérature qui monte jusqu'au sommet de l'analyse de la vie. C'est à cause de cela que nous pouvons nommer la littérature à la fin des

fins, comme la mère de tous les arts. C'est à cause de cela que les capacités littéraires, pendant les examens d'entrée, sont prises comme criterium de talent chez les futurs metteurs en scène. Plus tard, le futur metteur en scène parcourra un chemin difficile pour apprendre la différence entre la manière de penser d'un littérateur et celle d'un metteur en scène, pour prendre possession de l'art de metteur en scène, l'art incarné dans les images, la vie décrite dans une oeuvre littéraire. Dans son travail, le futur metteur en scène utilisera tout le complexe des moyens d'expressions artistiques qui constituent notre art synthétique. Il profitera de la musique, de la peinture. La vie réelle, sans doute, sera une source, une source principale dans son travail créateur. Mais n'oublions pas que l'essentiel, dans ce processus de la formation, est de créer une conception idéologique-artistique, incarner dans les images le matériel littéraire, mettre en relief le conflit dramatique, successivement, suivre l'évolution d'un caractère, entendre et faire entendre le langage parlé sans pouvoir pénétrer tout cela, sans concevoir tout cela, le metteur en scène est voué à l'échec.

Vous voyez que je parle du metteur en scène, bien que le thème de mon rapport est la formation de l'acteur, mais j'ai déjà dit que je ne peux pas m'imaginer la formation, l'éducation de l'acteur de cinéma, séparément de celle du metteur en scène. Et le moment est venu pour bien déterminer le but pédagogique que nous nous proposons dans notre travail de formation de l'acteur de cinéma, comme artiste indépendant, capable d'incarner avec beaucoup de précision la conception du metteur en scène. Tout d'abord il faut souligner qu'il y a une différence entre les aspirants de la faculté de metteurs en scène et ceux de la faculté d'acteurs. Dans le premier cas, ce sont des personnes de l'âge de 23-28 ans ayant déjà une expérience de vie, ayant déjà reçu l'éducation supérieure. Dans le deuxième cas, ce sont des personnes encore plus jeunes: 16-18 ans. Cette différence d'âge est bien compréhensible, elle ne demande pas d'explications.

Après avoir passé l'examen d'entrée, les étudiants commencent leurs études à l'Institut. Nous considérous la première année d'études, comme période pendant laquelle on diagnostique l'étudiant, c'est-à-dire on tâche de connaître ses capacités de saisir le sens de la vie réelle, de la comprendre. Les étudiants eux-mêmes, pendant cette année d'études, écrivent et jouent des petites nouvelles dont le sujet n'est pas compliqué. Et c'est justement alors que se révèlent la profondeur de leur conception de vie, leur goût, leur esprit, leur finesse, leur don d'observation, leur sens de la mesure, leur capacité de généralisation artistique. Pendant cette période ont lieu des choses inattendues, même paradoxales à première vue: par exemple, l'étudiant futur acteur se fait valoir comme metteur en scène très capable et vice-versa: l'étudiant metteur en scène se fait valoir comme un acteur de grand talent. Chez fait valoir comme metteur en scène très capable et vicé-versa: l'étudiant changent de faculté. Notre but principal était toujours de créer des conditions égales pour les futurs acteurs, réalisateurs et dessinateurs, pour qu'ils puissent être, — si l'on peut dire — « l'auteur de l'image ».

Et maintenant j'aborde la partie la plus fine et la plus polémique de la

formation de l'acteur du cinéma contemporain. On sait que la création de l'acteur est paradoxale. Il n'est pas seulement l'instrument du créateur, pourtant, souvent les acteurs sous-estiment cela, le perdent de vue. Souvent les acteurs préfèrent se considérer comme matériel plastique sous les mains créatrices du metteur en scène (mais pas un seul acteur ne vous avouera cela, même dans une causerie la plus intime), cette certaine passivité s'explique par le fait que les metteurs en scène prêtent attention tout d'abord au développement des moyens techniques d'expression artistique. Nous devons reconnaître que l'acteur modèle, type caractéristique pour les années vingt de notre siècle, c'est-à-dire du temps du film muet, est encore très répandu dans le milieu des metteurs en scène, même célèbres, des metteurs en scène qui dictent aujourd'hui les lois et qui déterminent les voies de développement du cinéma. Bien sur que le metteur en scène est la figure numéro un dans l'art du cinéma, c'est indiscutable. L'expérience nous montre que les metteurs en scène fondateurs, initiateurs de telle ou telle école de cinéma, possèdent eux-mêmes de grands talents littéraires, musicaux, de peintre et, dans la plupart des cas, des talents d'acteur.

La pratique de travail de n'importe quel metteur en scène, nous montre que l'analyse du texte d'un rôle, l'analyse d'une action toute entière de l'acteur, de sa « tâche supérieure » — nous employons les paroles de Stanislawsky — que tout cela est déterminé dans la plupart des cas par la manière dont le metteur en scène montre cela. Dans un cas, il peut le montrer d'une façon dispotique, n'admettant pas d'autres interprétations, imposant ouvertement la volonté du metteur en scène, son interprétation en ce qui concerne la tournure, l'action de l'acteur, l'intonation de la voix, etcétera. Dans un autre cas, ce n'est qu'un nombre d'allusions qui poussent l'acteur à la mentalité d'association et puis à la création indépendante de l'image. Dans le dernier cas, le metteur en scène rend un service précieux à l'acteur. Mais cette coopération créatrice entre le metteur en scène et l'acteur, peut être féconde à condition que l'acteur soit déjà formé dans l'esprit de la création en commun, avec le metteur en scène. Autrement l'acteur est inapte à pénétrer l'image et ressemblera à un singe capable seulement de saisir les traits extérieurs. L'acteur jouera bien, créera une image réelle, vivante s'il saisira l'idée motrice et l'incarnera avec toutes les particularités de ses propres associations mentales. C'est ainsi que l'acteur monte du niveau où l'on copie au niveau où l'on crée indépendamment.

C'est à cause de cela que nous considérons comme une chose très importante, dans notre école, l'analyse par de futurs metteurs en scène et acteurs, de chaque action proposée dans des conditions données; sans dogmatiser l'héritage énorme de Stanislawsky, nous l'utilisons dans notre travail, nous l'utilisons beaucoup. Les étudiants de la première année, dans leur travail d'interprétation, ont une seule source, un seul matériel littéraire: la vie, le monde qui nous entoure. Mais au commencement du troisième trimestre, c'est-à-dire en commençant la deuxième année d'études, ils utilisent les oeuvres littéraires. Nous préférons la prose, comme matériel de travail d'interprétation aux autres matériaux, aux autres types de matériaux littéraires, puisque, selon

notre opinion, la prose a beaucoup d'avantages en comparaison — par exemple — de la dramaturgie. Quels sont ces avantages ? Pour répondre à cette question, il faut souligner une chose: la remarque d'auteur dans la dramaturgie est réduite à l'explication très courte de l'action, tandis que dans la prose cette remarque est plus détaillée, multilatérale, donnant au jeune acteur plus de possibilités d'analyser l'état psychologique de son héros. Le texte explicatif de l'auteur dans l'analyse du mouvement intérieur nommé par Stanislawsky par le mot « sous-texte », permet à l'acteur de pénétrer le caractère très compliqué, souvent contradictoire, de l'homme, de tel ou tel héros.

La prose littéraire est aussi un matériel précieux d'interprétation pour les metteurs en scène, puisqu'il explique le développement régulier, légitime, si l'on peut dire, des caractères, dans de concrètes conditions historiques, avec toutes le particularités des circonstances dans lesquelles l'action se passe. Utilisant la prose comme matériel d'interprétation, nous pouvons apprécier les capacités de l'étudiant futur metteur en scène, de donner une harmonieuse composition dramatique dans laquelle sont restées intactes, en même temps, la conception de l'auteur et les particularités du style de l'oeuvre originale littéraire. De cette manière, les jeunes metteurs en scène et acteurs enrichissent leur notion de la vie et des lois de l'art qui devait réfléter la vie. De cette manière, ils apprennent les principes sur la base desquels doit être reflétée avec beaucoup de sincérité, la vie réelle. Ce sont les principes de la méthode du réalisme socialiste qui se propose comme but de montrer la vie dans son développement révolutionnaire. Pendant la deuxième année d'études, les étudiants ont recours — suivant la tradition déjà établie — à la littérature russe classique et contemporaine. Ils mettent en scène les nouvelles de Tchékov, des fragments des oeuvres de Tolstoi, de Dostoïevski, Gorki. Il y avait deux Tolstoi chez nous: Léon Tolstoi et Alexei Tolstoi, les oeuvres de l'un et de l'autre sont très bien utilisées dans notre travail. Puis ce sont les oeuvres de Fadeev, de Cholokov, de Fédine. En ce qui concerne les étudiants de troisième année, c'est une autre chose, puisque ces étudiants ont comme matériel de base, dans leur travail, la littérature étrangère classique et contemporaine: nouvelles de Maupassant, fragments des oeuvres de Flaubert, Stendhal, Balzac, Dickens, London, Driser, Hemingway, Remarque, Brecht et autres. Mais il faut souligner que les thèmes d'aujourd'hui dominent à la 4ème année d'études, pendant laquelle, les étudiants préparent leur travail de fin d'études. Les meilleurs films faits comme travail de fin d'études, comme diplôme, sont projetés au grand écran, s'ils sont très bien faits. En ce qui concerne les étudiants metteurs en scène, leurs films de diplôme, leurs films de fin d'études sont d'habitude tournés dans les Studios professionnels. Cela prouve déjà le degré de perfectionnement, la maturité des jeunes metteurs en scène.

Tel est l'aperçu général du processus de la formation du metteur en scène et acteur à l'Institut de cinématographie à Moscou.

Et maintenant je voudrais bien passer aux problèmes encore plus spéciaux. Nous affirmons, par exemple: l'acteur est l'auteur de l'image. Mais, c'est une affirmation qu'on peut contester, qu'on conteste même. En effet, nous pouvons seulement nommer auteur celui qui a créé une oeuvre nouvelle, qui a créé à

nouveau une image, image qui n'existait pas jusqu'alors. Est-ce que l'acteur qui a reçu le texte de son rôle, l'interprétation et les indications concrètes du metteur en scène, est-ce qu'il peut, dans ce cas, aspirer à devenir l'auteur de l'image artistique? C'est évident qu'à la fin des fins, ses fonctions sont très limitées: l'acteur doit reproduire par le moyen de sa propre nature la conception dont il n'est pas l'auteur. Il doit remplir la volonté d'un autre. Et pourtant, notre formule: « l'acteur est l'auteur de l'image », a sa raison, d'être. L'expérience du cinéma progressif, tout d'abord l'expérience du cinéma soviétique, prouve la justesse de cette formule. Il suffit de citer l'exemple de Tchukine dans le rôle de Lénine, l'exemple de Babotchkine, un autre acteur soviétique, dans le rôle de Tchapaev. Ces acteurs s'élèvent dans leur jeu, au niveau de l'auteur, en ce qui concerne leur indépendance d'interpréter et en ce qui concerne leurs sentiments de responsabilité pour l'image créée. Il y a toute une littérature sur Tchoukine. Celui qui connaissait personnellement ce grand acteur soviétique était frappé par son érudition, par sa profonde connaissance de la vie. C'était un artiste très exigeant dans son propre travail. Et cette exigence était celle d'un auteur original. Je ne veux pas affirmer que ces grands acteurs créaient telle ou telle image artistique sans le contrôle du metteur en scène, d'autant plus que dans le domaine de la cinématographie, l'action finie, c'est-à-dire l'action toute entière, prise du commencement jusqu'à la fin, est le résultat des opérations de montage: on tourne d'abord et puis on monte.

Mais récemment, un des plus grands acteurs contemporains soviétiques, Bondartchuk (je vous dirai qu'il est disciple de notre atelier) débutait avec un grand succès en qualité de metteur en scène dans le film *Le sort de l'homme* d'après la nouvelle de Cholokov. Il profitait, Bondartchouk, bien sûr, dans son travail, des conseils et de l'aide de ses amis travaillant dans notre atelier qui remplissaient — si l'on peut dire — la fonction du contrôle décisif de la mise en scène. Mais il faut dire que la conception de l'image, sa structure plastique et émotionnelle, sont créées par Bondartchouk lui-même, d'après le principe de contrôle de soi-même, qui est la mesure plus haute du don artistique. Je suppose qu'il s'est décidé de débuter comme metteur en scène à cause d'une seule chose: il craignait, dans son rôle d'acteur, de rencontrer des idées du metteur en scène qui ne coïncident pas avec les siennes. Bien que beaucoup de difficultés techniques résultaïent de cette bifurcation de son attention, puisqu'il devait jouer en même temps le rôle principal, Bondartchouk a bien réussi. Mais il faut dire ouvertement que Bondartchouk n'était pas pionnier dans le cinéma, dans ce domaine, dans cette prise de position, dans ce domaine de travail, puisque vous connaissez encore un acteur plus grand, c'est Chaplin qui a donné l'exemple de l'universalité dans notre art du cinéma: on peut citer à ce propos Erich von Stroheim et autres. Un des plus grands metteurs en scène italiens, Vittorio De Sica, possède aussi le don précieux de réunir en soi les talents de réalisateur et d'acteur. Cette tendance, dans le cinéma, est très intéressante et elle mérite d'être étudiée.

Stanislawsky — dont la gloire a dépassé déjà les frontières de notre Pays et dont on trouve des partisans dans tous les Pays du monde — était, comme

l'on sait, aussi acteur de haute classe. Ses capacités de généraliser son expérience personnelle lui ont permis d'écrire un livre qui fait époque, consacré à l'art d'acteur. Sa propre carrière artistique nous fait conclure que l'acteur c'est avant tout l'intellectuel. En développant les idées de Stanislawsky, les metteurs en scène réalistes dans leur travail partent de cette conclusion (et je tâcherai de la formuler): « La formation de l'acteur, surtout l'acteur de cinéma, c'est la formation d'un artiste qui peut concevoir et réaliser n'importe quelle prescription du metteur en scène au même niveau que celui du metteur en scène ». Chez les virtuoses de tel ou tel art, la haute technique de création artistique ne les fait pas esclaves de la technique possédée. Chez eux, le processus de création c'est le processus de réfléchissement concentré et constamment orienté vers le but choisi. Ce réfléchissement, cette pensée, fait naître chez l'acteur à première vue, spontanément, toute une gamme de manifestations extérieures très fines, de sentiments et d'idées. Cette pensée, dirige, détermine sa conduite, détermine le rythme et la forme de l'action extérieure. Ainsi donc, l'acteur passe en employant encore de nouveau des paroles de Stanislawsky « à la solitude publique » — à cet état, quand il est plongé dans son monde interne, quand il est étranger aux intérêts mesquins, quand il ne peut pas poser devant les spectateurs puisqu'il vit le moment de la création ».

En disant de la « solitude publique » Stanislawsky avertissait en même temps les acteurs sur la nécessité d'établir des liens entre l'action sur scène et le public. En utilisant les mots de Stanislawsky, l'action sur scène doit « irradier » dans la salle de spectacle. Mais souvent nous voyons sur les scènes et même sur l'écran cette « irradiation » — je prends le mot de nouveau entre guillemets — cette irradiation forcée dans la salle de spectacle ou dans la caméra qui est insupportable à cause de son affectation, à cause de ce qu'elle n'est pas accompagnée d'une profonde action interne. Cette tendance de présenter, de s'adresser directement au résultat, sans faire vivre en soi-même l'action, sans le processus actif de création mentale, est à mon avis le défaut, le malheur capital chez la plupart des artistes qui débutent au cinéma. De là provient la manière de jouer le rôle avec l'aide de clichés, de lieux communs; dans ce cas le jeu d'acteur n'est pas réel, n'est pas impressionnant.

La dernière question que je voudrais aborder est brève, elle a rapport à la vieille discussion: quelle forme de création d'acteurs, quelle forme de jeu d'acteur est plus avantageuse et plus désirable pour le cinéma? Les uns disent que l'acteur de cinéma est un acteur de transformation. Mais il y a des acteurs comme Tchirkov, Massimo Girotti, Anna Magnani, Spencer Tracy, Raf Vallone, Jean Gabin, qui jouent seulement eux-mêmes dans tous les rôles, et ça ne leur empêche pas d'être très populaires, d'avoir toujours le succès, d'être expressifs. Pourquoi? Parce qu'ils sont de grands artistes. Une analogie à ce propos me vient dans la tête: prenez le cas d'un pianiste. Le pianiste, pour bien jouer la musique de Mozart, de Lizt ou de Chostakovitch, doit posséder non seulement la technique perfectionnée mais doit être capable de concevoir, de pénétrer l'oeuvre du compositeur. C'est alors que commence l'interprétation du pianiste, l'interprète s'élevant au niveau de la création, au niveau qui nous permet de considérer ce pianiste, en quelque sorte, l'auteur de la musique

exécutée. Il en est de même avec les acteurs du cinéma. C'est ainsi que nous comprenons le terme: « l'acteur est l'auteur de l'image ».

ATTORE CINEMATOGRAFICO, AUTORE DELL'IMMAGINE CREATA, di Serghei Gherassimov.

Il rinnovamento sociale al quale l'U.R.S.S. è andata incontro dopo la rivoluzione non poteva non influenzare il mondo della cinematografia, orientandolo verso il realismo e, più tardi, verso il realismo socialista, con la scoperta di nuovi valori estetici: l'uomo è l'unico creatore di tutti i valori del mondo che lo circonda. Una nuova fase evolutiva si ebbe con l'avvento del sonoro, allorchè divenne evidente che la macchina da presa e il microfono rendono inutile quel rafforzamento convenzionale delle azioni che al teatro era una necessità. All'Istituto di Mosca, l'insegnamento della regìa e della recitazione vengono considerati intimamente connessi e la formula adottata è quella della « istruzione in comune ». Questo principio, collaudato da molti anni di esperienza, deriva dalla convinzione che le professioni di regista e di attore non possono esistere separatamente. Per i giovani che intendono entrare nell'Istituto moscovita, il criterio essenziale rimane quello dell'abilità nella composizione letteraria, senza dimenticare l'attitudine alla musica, alla pittura, eccetera. Il cinema realista può essere infatti definito un « libro vivificato ». Il primo anno di studi all'Istituto di Mosca è considerato come un periodo nel quale viene diagnosticato il talento degli allievi: avviene così che degli aspiranti attori si rivelino ottimi registi e viceversa; nel qual caso avviene il passaggio di facoltà. In principio, agli studenti viene proposto come oggetto del loro lavoro interpretativo un solo modello: la vita, il mondo che li circonda. Ma dopo il primo anno, essi cominciano ad utilizzare le opere letterarie. Per quanto riguarda il metodo didattico della interpretazione, viene enormemente utilizzata la preziosa eredità di Stanislavski, senza però dogmatizzarla. Si sostiene il principio che l'attore è « l'autore dell'immagine »; ciò significa che l'attore deve penetrare lo spirito dell'autore originario ma, nella sua interpretazione, elevarsi al suo stesso livello, grazie alla propria indipendenza interpretativa e al proprio senso di responsabilità verso l'immagine creata.

THE CINEMATOGRAPHIC ACTOR AS AUTHOR OF FILM IMAGES, by Serghei Gherassimov.

The new social structure of U.R.S.S. after the revolution could not fail to exert an influence on motion pictures, which thus turned to realism, and later on to socialist realism and the discovery of new aesthetic values: man is the true and only creator of all values existing in the world around him. A new stage of development began with the advent of sound films, as it became evident that the camera coupled with the microphone eliminate the necessity of overstressed acting required on stage. The Institute of Moscow considers that there is a close relationship between the teaching of direction and the teaching of recitation: the Institute has therefore adopted the method of « joint training ». This principle, that has gone through the test of many years' experience, is based on our persuasion that the two professions of director and actor cannot be pursued as distinct and separate from each other. The basic quality which the applicants must show still remains their ability in literary composition, while not forgetting their musical or artistic talents, etc. In fact realistic cinema could be labelled « a book turned into life ». The first year of study at the Institute of Moscow is considered as a period of screening: thus student actors may turn out to be good directors, and conversely; in such cases, they shift from one to the other faculty. At first only one model of interpretation is assigned to the students: life and the world around them. After the first year they may begin to work on literary authors. As concerns teaching methods, a large use is made of Stanislavski's doctrine, without ever turning it into a hard and fast rule. What we maintain is that the actor is « the author of the image », by which we mean that the actor must penetrate the spirit of original author, but his interpretation must reach the very level of the author, relying on his personal and independent power of interpretation and his sense of responsibility in respect of the image he will create.

Mission sociale des arts du spectacle

par ANTONIN M. BROUSIL

Je me présente tout d'abord comme interprète des remarques d'un de nos professeurs, le metteur en scène O. Vavra, à propos du sujet de notre Congrès. Il m'a envoyé son texte à Cannes, pendant le Festival International, cette année, il y a quelques jours. Et comme son intervention me semble trop longue et descriptive, permettez-moi de citer des fragments de ce rapport.

1er point — Les artistes tchécoslovaques n'admettent pas l'art pour l'art. Nous considérons que notre art a une grande mission sociale à remplir touchant la transformation de l'homme dans le cadre de la construction du socialisme dans notre Pays. Avec les conditions de vie, ce sont également les rapports entre individus et jusqu'aux individus eux-mêmes, qui changent. Ces nouvelles idées progressistes, et la peinture de cette société en cours de gestation, tel est le principal sujet dont s'occupent nos artistes. Ils se réclament du réalisme compris comme une méthode et non comme une simple tendance artistique, comme romantisme, impressionisme etcétera, du réalisme de la vérité et de la fantaisie, parce que les liens les plus étroits les rattachent à la vie dont ils s'efforcent de fournir la représentation la plus vraie. En outre, la méthode réaliste est la plus directement intelligible aux masses de spectateurs, auxquelles s'adressent le théâtre, le film et la télévision, comme d'ailleurs l'ensemble de nos arts.

2ème point — S'agissant du monde d'interprétation, de la direction des acteurs et de leur préparation, nous partons de la méthode Stanislawsky. En compagnie des acteurs, le metteur en scène commence par soumettre la pièce ou le scènario à une analyse en profondeur, identifiant les idées ou les objectifs conducteurs ainsi que l'action générale de l'ouvrage, tout entier comme de ses parties successives, de même en ce qui concerne la pensée maîtresse et le développement actif de chacun des rôles. De cette façon se dégage la voie exacte propre à faire comprendre le fondement de l'action. Metteur en scène, interprètes, abordent la réalisation proprement dite en se livrant avant tout à une étude minutieuse de la vie. L'interprétation artistique et la direction des acteurs ne séparent pas le travail technique du travail créateur. L'acteur s'applique tout d'abord à éveiller en soi le sentiment, après quoi il traduit celui-ci par le truchement de son action physique. Nous disons volontiers non pas qu'il joue, mais qu'il vit la pensée dans son for intérieur, pour l'incarner

ainsi en direction de l'extérieur. La réalisation correcte des comportements aide l'interprète à créer le juste rapport psychologique. C'est elle qui assure le transfért de l'acte physique au psychique. Ce procédé est nécessaire pour atteindre une plus grande vérité de sentiments, pour donner an aspect plus « veçu » au role.

3ème point — Permettez-moi de faire une brève note historique sur le développement de l'art d'un acteur et sur sa formation en Tchécoslovaquie. Le Conservatoire tchèque d'art dramatique est né au lendemain de la première guerre mondiale, époque où il commença à former les interprètes du théâtre. On comptait, parmi ses ensignants des acteurs et des metteurs en scène issus du système allemand de Reinhardt qui distinguaient la technique du métier du processus créateur. Dans cette méthode il s'agissait essentiellement des extérieurs, des gestes, de l'expression externe des sentiments. Ici, le sentiment faisait l'objet d'une description préalable, les réactions de l'acteur étaient numérotées et leurs expressions fixées dans des mimiques. Le point de départ n'était pas constitué par des réactions de réciprocité. C'était une interprétation à base de simulacres et non d'impressions véritablement pressenties. Les maîtres de notre école dramatique férus de cette convention routinière en infestèrent leur activité pédagogique jusqu'à la seconde guerre mondiale. Malgré ça une saine orientation réalistique se maintient heureusement chez nos acteurs, grâce au ton populaire traditionnel. Et maintenant, M. Vavra les classe, puis il continue. Les maîtres du théâtre tchécoslovaque animent cette orientation vers la méthode réalistique de Stanislawsky, familiarisée et adaptée à leur exigences. La méthode de Stanislawsky fut bien accuellie parce qu'il s'agissait entre autres d'une réaction contre Reinhardt.

4ème point — L'état actuel de la formation des acteurs pour le cinéma. La Faculté du cinéma et de la télévision de l'Académie des Arts à Prague n'assume pas la formation des interprètes. Au demeurant, la chose est connue depuis les sessions antérieures du Bureau International où moi-même ai eu l'occasion de m'en expliquer dans mes exposés. Nous tentons d'obtenir en vain, jusqu'à présent, que des pédagogues de la Faculté du théâtre tiennent compte plus profondément des besoins de l'interprétation à l'écran. Ce désir des pédagogues de mise en scène de la Faculté du cinéma, se heurtent encore à une certaine résistance de leurs collègues de l'école de la Faculté du théâtre. La direction de l'Académie des Art est résolue soit à imposer la formation des interprètes à l'écran, à la faculté du théâtre, soit à laisser à la faculté du cinéma et de la télévision le soin de résoudre elle-même le problème. Chez nous la télévision ne cache pas ses lacunes. On procède au rassemblement des premières expériences, les studios de télévision travaillent uniquement avec des acteurs de la scène. Les premiers résultats sont actuellement exploités par la faculté du cinéma et de la télévision, laquelle prépare depuis déjà trois années, les metteurs en scène non seulement pour le film mais aussi pour la télévision.

5ème point — Permettez-moi maintenant de traiter un petit peu le problème de la formation du metteur en scène vis à vis de l'interprétation. Pour ce qui est de la préparation future du metteur en scène en vue de son travail

avec les interprètes, voici comment les choses se passent dans notre Pays. D'abord plusieurs répétitions en chambre, au cours desquelles le scénario est expliqué afin qu'il ne reste plus aucune obscurité. Ensuite, il y a une analyse détaillée de l'oeuvre et des divers rôles, une attention vigilante étant réservée à l'étude du cadre réel de l'action. Après quoi, c'est la réalisation des maquillages et des costumes, et on procède à des répétitions étendues de l'interprétation, une image entière par plan, soit dans le décor esquissé ou neutre. Pour les parties successives qui peuvent poser quelques problèmes, on tourne ce qu'on appelle des bandes d'essai, c'est-à-dire qu'on opère le tournage du film complet à l'exception des actions de liaison. Ce film d'essai sera utilisé comme base pour rectifier ultérieurement les maquillages et les costumes, la conception de l'interprétation également pour corriger le scénario et les dialoques ou même, parfois, pour modifier la distribution des rôles. La progression observée à la Faculté du cinéma et de la télévision en matière de formation des réalisateurs est articulée comme suit: la première année est consacrée à l'approfondissement des notions générales sur l'art ainsi que des connaissances d'ensemble sur le travail cinématographique. La deuxième année est employée à l'analyse des scénarios et à l'initiation au film documentaire. Le travail avec les acteurs est abordé en troisième année et, en quatrième année, c'est la mise en scène étudiée en fonction des genres. Par ailleurs, tout au long de leurs études, les élèves assimilent les matières théoriques et techniques correspondantes. Dès leur passage en première année ils doivent en outre tourner scènes de films par an, à partir de leurs études sur ce sujet. L'acteur et les choses: action combinée de deux ou trois interprètes, un document court qui se joue dans une ébauche de décor, une grande scène jouée dans des vrais décors réalistes et — pour couronner leur scolarité — un travail de sortie, atteignant le documentaire de long métrage ou de moyen métrage, ou le film de mise en scène de moyen métrage. Le but du travail du metteur en scène en ce qui concerne la direction des artistes, c'est de faire comprendre aux futurs réalisateurs en quoi consiste la tâthe de l'acteur, afin qu'il sache par expérience personnelle, ce qu'il peut demander à l'interprète, quelles sont les capacités et les possibilités d'expression de ce dernier. C'est pourquoi la Faculté du cinéma et de la télévision, prévoit, à côté de la matière principale, la mise en scène, une matière secondaire qui est la formation des interprètes, laquelle est enseignée par un pédagogue qui est lui-même un acteur.

Pour conclure, mes chers collègues et amis, j'aimerais dire que, à la Faculté de théâtre comme à celle du cinéma et de la télévision à Prague, le temps est déjà venu d'expérimenter des développements, la méthode de Stanislawsky, le temps contre le dogmatisme, contre la canonisation de sa méthode. La bâse de Stanislawsky reste, mais comme le point de départ pour l'avenir. Et je suis sur que ça ne réjouit pas seulement tout le monde, mais Stanislawsky lui-même, s'il vivait.

* * *

Fin qui la sommaria esposizione dell'opinione di O. Vavra. Ma, per finire, vorrei aggiungere alcune conclusioni mie personali e permettetemi di esporle in italiano.

Primo punto — La maggior parte dei congressisti, nel confrontare il teatro con il cinema, ha fatto una netta distinzione, affermando che in sintesi, il teatro è caratterizzato dalla magniloquenza, dai grandi gesti esteriori, mentre nel cinema si avrebbe la situazione opposta, ossia grande concentrazione e interiorizzazione della recitazione. Ma questi tratti che sono stati detti caratteristici del teatro, si possono, in effetti, riconstatare dalle sue origini, ossia dal teatro greco e romano, fino al Rinascimento. Ma ora abbiamo i grandi teatri, e bisogna a questo punto distinguere fra i teatri di grandi e di piccole proporzioni, e di conseguenza, fra gli attori adatti agli ambienti grandi e quelli più adatti ad ambienti più ristretti. Attualmente, a Praga per esempio, noi abbiamo circa 20 teatri; di questi, solo cinque sono grandi; gli altri, sono del tipo che noi chiamiamo teatri da camera. Ed abbiamo grandi maestri dell'arte teatrale, sia in questi che in quelli, ma sono sempre maestri dell'arte scenica teatrale. Dunque, concludendo questo primo punto, noi non possiamo generalizzare, stabilendo che esiste un unico metodo, un unico stile anche per il teatro. Metodo e stile sono e restano molteplici.

Secondo punto — Vorrei ora porre la questione se esista un'arte della recitazione che sia essenzialmente diversa nel teatro e nel cinema. E sottolineo *essenzialmente* diversa. Fino ad oggi io ho ritenuto e sostenuto che esiste soltanto una unica arte della recitazione, basilare, ma che esiste diversità soltanto nella tecnica. Ho assistito con molto interesse alle sedute di questo Congresso, pensando che nel corso delle discussioni avrei potuto vedere condiviso o totalmente negato questo mio concetto. Ma dopo aver ascoltato in questi giorni i brillanti rapporti presentati dai miei colleghi, (lasciando da parte l'interessantissimo rapporto di oggi del dott. Costa, sul quale devo riflettere in serenità), torno alla mia convinzione e cioè che non esistono due tipi distinti di recitazione, ma ve n'è uno solo di base. Esistono soltanto differenze tecniche, l'una valida per il teatro, l'altra per il cinema, che sono senz'altro molto diverse fra di loro ma tuttavia restano solo tecniche. Si sta ora sviluppando una tecnica della televisione che realizza una certa fusione fra la tecnica teatrale e quella cinematografica e che tuttavia tende a restare più vicina a quella cinematografica. La televisione opera un ravvicinamento fra teatro e cinema; la formazione degli attori per la televisione ravvicinerà fra loro la formazione teatrale e quella cinematografica, ma non arriverà a cancellare le differenze che esistono fra di esse. Sussiste dunque l'indipendenza dal punto di vista della tecnica. La televisione, mi pare, avvicinerà anche i docenti di arte teatrale e cinematografica.

Terzo punto — La lezione del neorealismo italiano, che si è rivolto agli attori presi dalla strada, mi sembra una lezione utile, non soltanto — io credo — per il cinema italiano, ma per il cinema mondiale. La sua influenza si è fatta sentire, in maggiore o minore grado, quasi ovunque. Il professor Castello ha illustrato questo fenomeno degli attori-tipo, in modo molto intelligente dal punto di vista artistico. E io sono completamente d'accordo, ma mi sembra che questo fenomeno abbia non soltanto un lato artistico, ma anche un lato sociale. Per spiegarmi chiaramente, vorrei porre delle domande, un poco retoriche. I neorealisti italiani hanno trovato che gli attori

professionisti erano capaci di rappresentare l'uomo della strada del periodo post-bellico? E gli attori professionisti, conoscevano tutti, abbastanza profondamente, l'uomo della strada, per poter poi riprodurre sullo schermo, le immagini della vita quotidiana che il neorealismo intendeva presentare? Ce ne erano senz'altro alcuni, come Anna Magnani e Aldo Fabrizi e forse pochi altri, ma bastava questo? E' anche questo, io credo, il motivo per cui i neorealisti hanno preferito, molto spesso, non rivolgersi ai professionisti, ma ricorrere agli attori-tipo. La mia tesi sociale non spiega tutto, certo, ma può contribuire alla spiegazione. Questo fenomeno non si è verificato solo in Italia. La storia del cinema ci offre esempi analoghi anche in altri Paesi. Quanto è accaduto nel cinema sovietico, dopo la Rivoluzione d'Ottobre, è universalmente noto. E credo quindi superfluo ricordarlo. Forse, meno familiari possono esservi altri esempi, come quello della Cecoslovacchia: nel cinema post-bellico cecoslovacco non hanno più potuto trovare posto attori e specialmente attrici intensamente adoperati e largamente noti prima della guerra. Tale fenomeno fu dovuto al fatto che quegli attori si dimostrarono indegni ad esprimere una realtà nuova, una realtà post-bellica. Per concludere questo punto, vorrei fare una affermazione di carattere generale: quando gli attori professionisti si allontanano dalla vita, si manifesta sempre questa tendenza a sostituirli con non professionisti, che siano però più vicini alla vita. Forse, o certo, non più profondi, ma più autentici, cioè più reali. Perché è la verità che conta.

Quarto punto — Ho sentito affermare che attualmente si preferisce prendere gli attori dalla strada, senza rivolgersi agli studenti delle scuole di cinema e televisione, e che questo fenomeno si presenta non solo in Italia, ma anche in altri Paesi occidentali. Vorrei qui osservare che nel mio Paese questo non avviene. Le giovani leve del cinema, del teatro e della televisione, salvo eccezioni molto rare, debbono essere reclutate fra i diplomati delle nostre scuole artistiche. I giovani attori si dimostreranno all'altezza del loro compito, sia nel mondo occidentale che in quello orientale, se, oltre ad apprendere la tecnica della loro professione, riusciranno ad esprimere l'anima dell'uomo, e particolarmente pensieri, sentimenti, desideri, gioie dell'uomo moderno. E poi, non potranno essere sostituiti. E poiché mi è toccato l'onore di parlare per ultimo, vorrei concludere affermando che noi abbiamo una grande responsabilità. Noi docenti, voi lo sapete, non possiamo dare il talento a nessuno. Ma vorremmo, credo, ispirare il talento. Vorremmo individuarlo, e dargli le ali.

MISSIONE SOCIALE DELLE ARTI DELLO SPETTACOLO, di Antonin M. Brousil.

Il prof. Antonin Brousil ha riassunto dapprima la relazione preparata per il Congresso dal regista cecoslovacco O. Vavra, aggiungendo poi alcune sue personali considerazioni. La relazione del regista Vavra, dopo aver premesso che in Cecoslovacchia l'arte cinematografica viene considerata una grande missione sociale, riferisce che l'interpretazione, la direzione degli attori e la loro preparazione si fondano essenzialmente sul metodo Stanislawski, considerato come punto di partenza per ulteriori e proficui sviluppi. Ciò costituisce una reazione a quanto avveniva prima della seconda guerra mondiale, allorchè gli insegnanti delle scuole drammatiche seguivano vecchi metodi, come per esempio la scuola tedesca di Reinhardt. La Scuola cinematografica di Praga non ha dei corsi di interpretazione, ma fa ricorso agli allievi della facoltà di teatro e cerca di ottenere dagli insegnanti di ques'ultima

che, nella loro attività didattica, tengano conto delle esigenze della interpretazione cinematografica. Per quanto riguarda la televisione, si stanno raccogliendo i risultati dei primi anni di esperienza, che formano oggetto di studio; ma la facoltà di regìa prepara già gli allievi per la televisione. La direzione degli attori è un insegnamento che viene effettuato praticamente, mettendo al lavoro insieme allievi registi e allievi attori e facendo sì che sviluppino di pari passo le loro attitudini attraverso il lavoro in collaborazione. Conclusa la sintesi della relazione del regista Vavra, il prof. Brousil — rifacendosi anche alle discussioni svoltesi nel corso del Congresso — ha sostenuto la tesi che vi è un solo tipo di recitazione, vuoi che essa sia fatta attraverso il teatro, il cinema o la televisione. Il suo punto di vista è che non esistono tipi diversi di recitazione ma soltanto differenti tecniche; e che infine la televisione opera un ravvicinamento fra teatro e cinema, poichè la formazione di attori nella televisione provocherà un accostamento tra la formazione teatrale e quella cinematografica. La lezione del neo-realismo italiano è stata utile per la cinematografia di tutto il mondo e ricorda alquanto il fenomeno del cinema sovietico dopo la rivoluzione. Lo scarso interesse dell'industria verso i giovani provenienti dalla scuola di cinematografia, lamentato da alcuni durante il Congresso, non si verifica in Cecoslovacchia poichè le giovani leve del cinema, del teatro e della televisione provengono dalle apposite scuole.

THE SOCIAL MISSION OF THE ARTS OF THE SPECTACLE, by Antonin M. Brousil.

Prof. Antonin Brousil summarized the report prepared for the Congress by the Czech director O. Vavra, adding to this exposé a few personal remarks. In his paper Vavra, after stating that in Czechoslovakia an important social mission is attributed to cinematographic art, goes on to say that the actors' interpretation, direction and training are essentially based on Stanislavski's method, which is held to be a starting point for further fruitful results. This conception is quite contrasting with the methods followed by the teachers of dramatic art schools in the years preceding World War II, as for instance the German school founded by Reinhardt. The cinematographic school of Prague does not provide classes on acting, but avails itself of the students of the theatrical faculty asking the teachers of this faculty to keep into account the requirements of cinematographic art. As concerns television, the results of the first years of experience are now being collected and investigated; however the faculty of direction is already training students for television. The direction of actors is taught practically by associating student directors and student actors in their work causing them to gradually and simultaneously develop their skills through joint work. Having thus summarized director Vavra's report, Prof. Brousil, referring to the discussion held during the Congress, stated the view that there only one type of acting, whether on the stage or in cinema or television. His idea is that there are not several types of acting, but simply several different techniques; television, he says, creates a sort of bridge between theatre and motion pictures, for the training of actors for television will create a link between theatrical and cinematographic training. The lesson of Italian neo-realism has been useful to motion pictures in all countries and brings to mind the somewhat similar phenomenon which occurred in Soviet cinema after the Revolution. The scarce interest of the cinematographic industry in the young students of cinematographic schools, insisted upon by some congress members, is not observed in Czechoslovakia, for in this country the new recruits for the cinema, motion pictures or television have all been prepared at the specialized schools.

La TV e i suoi interpreti

di SERGIO PUGLIESE

Questa mia, non sarà una relazione, ma una chiacchierata fra di noi e mi sforzerò, semplicemente, di presentarvi alcune osservazioni dettate dalla nostra esperienza di gente di televisione, osservazioni nate giorno per giorno e che non sono ancora né una scuola, né un metodo e neanche una teoria. La televisione non è soltanto spettacolo, per sua fortuna. Perciò, prima di iniziare un discorso che riguardi particolarmente l'attore, dobbiamo — grosso modo — dividere, catalogare i generi di trasmissione che la televisione ogni giorno diffonde. Possiamo dividere in tre categorie principali i vari generi di programmi che compongono il complesso delle trasmissioni televisive: la televisione fa della cronaca, fa della documentazione, fa della finzione. Forse, nei tre termini è già chiara la distinzione. Comunque, sarà forse utile soffermarci, per un istante, su questi tre termini.

Cronaca. Noi intendiamo per cronaca la ripresa diretta, non meditata, non passata attraverso « un montaggio », di tipo cinematografico, di un avvenimento di vita. Una cerimonia, una festa, un avvenimento politico, una sciagura, ossia un fatto che si svolga al di fuori e indipendentemente dai realizzatori della trasmissione. Inevitabilmente, anche nella cronaca, la personalità del realizzatore, del regista, se lo volete chiamare così, influisce sempre, perchè una verità astratta, un avvenimento che non debba essere interpretato, non esiste. Un fatto di cronaca, la cerimonia più banale o più sfarzosa, si traduce sempre in una interpretazione per immagini da parte di colui che guida la ripresa diretta. Ecco perchè la televisione è uno strumento particolarmente suggestivo e pericoloso ai fini della formazione dell'individuo, perchè induce a credere che essa presenti una realtà viva per se stessa e indeformabile, mentre invece è sempre una particolare interpretazione che viene presentata. Vogliamo fare un piccolo esempio, perchè le idee siano più chiare? Forse alcuni di voi avranno visto una trasmissione di qualche tempo fa — cito questa, come ne potrei citare altre mille — il matrimonio di Grace Kelly e del Principe Ranieri. I realizzatori francesi hanno dato, di questo fatto di cronaca, è evidente, una interpretazione romantica, perciò si sono fermati, hanno selezionato le immagini che servivano a questa loro particolare impostazione e modo di vedere l'avvenimento. Abbiamo perciò visto dei primi piani della sposa, dei sorrisi, delle lacrime, delle incertezze e

sono stati trascurati, invece tutti gli elementi spettacolari come le parate, le fanfare, il passaggio di truppe che potevano invece fornire ad un altro regista una interpretazione più solenne e più mondana. Perciò voi vedete, che anche quando la televisione fa della cronaca, è sempre immanente un criterio interpretativo.

Abbiamo poi detto che la televisione fa della documentazione. Intendiamo per documento l'avvenimento di vita reale trasmesso, *dopo* che si *è* verificato, quando è già stato meditato, quando è già stato — se vogliamo usare un linguaggio tecnico — registrato su pellicola, montato, rivisto. E, in questo momento, a questo punto, la televisione è molto, molto vicina all'attualità cinematografica.

Infine trasmettiamo delle finzioni e nel termine finzione intendiamo dire lo spettacolo. Quando circa dieci anni fa, la televisione incominciò ad assumere una certa importanza come fenomeno spettacolare, c'è stato, da parte dei primi critici, dei primi studiosi che si occupavano di questo nuovo mezzo, una specie di euforia, quasi fatale. Si disse, e si scrive tuttora, qualche volta, che la televisione — come forma di spettacolo, come creatrice di finzioni — era un superamento, una sublimazione di tutti i mezzi e i modi delle altre forme di spettacolo. Si disse che assommava in sé le possibilità, le virtù e i mezzi espressivi del teatro, del cinema e della radio. E si appoggiò questa teoria, sostenendo che la TV aveva la mobilità e la possibilità di spaziare del cinema, aveva la continuità della recitazione e perciò la potenza dell'interpretazione non discontinua del teatro e la particolare suggestione della radio che entra a colloquio diretto nelle case, con i propri ascoltatori. In realtà, dopo dieci anni, e anche prima, si è visto che tutto questo non era vero. La televisione stenta moltissimo in tutto il mondo a trovare un suo originale linguaggio — parlo sempre della televisione come finzione, perchè la televisione come forma di comunicazione tra gli uomini, come cronaca e come documento, è tutt'altra cosa e ha mezzi espressivi suoi propri, già arrivati ad una compiuta formazione.

Ma come creatrice di finzione, come creatrice di spettacolo, s'è constatato che la televisione è un mezzo, per ora, con molte limitazioni: in pratica, fino ad oggi, e in tutto il mondo, essa è un surrogato — qualche volta efficace, qualche volta meno, qualche volta pessimo — del teatro e del cinema. Perchè questo? Non è vero che abbia la possibilità di spaziare, di distruggere l'unità di luogo, di tempo e di spazio come il cinema. Lo spettacolo TV è costretto in uno studio, non può spaziare all'esterno — se non attraverso il mezzo cinematografico che deforma la ripresa diretta. E' vero che permette all'attore, come in teatro, la continuità della propria interpretazione, e ciò obbliga l'interprete a studiare e ad approfondire il proprio personaggio con un metodo che indubbiamente consente all'attore più dotato di esprimere più compiutamente la sua personalità. Ma è anche vero che l'assenza del pubblico, il movimento delle camere disturbano e riducono la spontaneità dell'attore teatrale, quando recita in televisione. Per quanto riguarda poi il paragone con la radio, è verissimo che la finzione televisiva entra nelle case, crea un linguaggio, un colloquio diretto con un piccolo nucleo familiare, con lo spettatore singolo e perciò più facilmente lo suggestiona, ma è anche vero che non

consente all'ascoltatore quell'opera di fantasia e di collaborazione che la radio permetteva. La radio dava dei suggerimenti ed era l'ascoltatore che con la propria fantasia colmava questi vuoti, ricreava — anzi creava — in se stesso, lo spettacolo. La televisione, invece, è concreta, realistica, non consente questa collaborazione dell'ascoltatore. Gli deve dare tutto. E perciò, molte volte, glielo dà con modi e mezzi limitati.

Liberato il campo, e chiarita la vera situazione dello spettacolo televisivo, vediamo un poco insieme quali sono le osservazioni che noi, gente di televisione, abbiamo fatto in questo periodo, sul metodo, sui modi, sui mezzi con i quali l'attore dovrebbe esprimere il meglio di sé in uno spettacolo televisivo. Io ho ascoltato con enorme interesse la relazione del prof. Voisin, il metodo, i principi, la teoria che poi è anche pratica, con cui la scuola — la grande scuola teatrale francese — istruisce e prepara i suoi attori e tra di me dicevo che, effettivamente, anche al lume di queste esperienze, anche seguendo i ragionamenti del prof. Voisin, era chiaro che le facoltà che si richiedono ad un attore, la sua preparazione, i metodi per affrontare un personaggio, quando deve creare uno spettacolo — sia che faccia del teatro, del cinema o della televisione — sono gli stessi. Forse i metodi di preparazione da lui indicati consentono un completo sfruttamento dell'attore così preparato, più in teatro e in televisione che in cinema. André Malraux ha detto recentemente una *boutade* che però sintetizza assai bene la posizione dello spettatore e la sua psicologia al teatro e al cinema: « Le théâtre, c'est une petite tête dans une grande salle et le cinéma, c'est une grosse tête dans une petite salle ». Si potrebbe completare questo aforisma di Malraux, dicendo: ...e la televisione è un tête-à-tête dello spettatore con l'attore. Che cosa voleva dire Malraux dicendo che il teatro è una piccola testa in una grande sala ? Che i rapporti tra lo spettatore di teatro e l'attore sono dati da un'atmosfera generale, da una forza espressiva che nasce non solo dal viso dell'attore, ma dall'atmosfera che intorno all'attore si è creata. Nel cinema, invece, degli spettatori, a ridosso di un grande schermo, ricreano le loro emozioni attraverso dei primi piani, perciò ad una violenza un poco più grossolana d'interpretazione. Io, aggiungendo che la televisione potrebbe essere definita un tête-à-tête, che cosa voglio dire ? Voglio dire che a differenza del teatro, a differenza del cinema, con la televisione è più facile stabilire un colloquio diretto, un dialogo diretto, una comprensione sullo stesso piano e allo stesso livello, tra l'attore e lo spettatore. Pertanto da questa osservazione, che ormai è mille volte provata dalla realtà, sarà abbastanza facile intuire e comprendere quali siano le virtù particolari, le qualità precipue che si richiedono all'attore di televisione.

La televisione ha più bisogno del teatro di una rassomiglianza fisica dell'attore con il suo personaggio. Ma la televisione ne ha bisogno meno del cinema perchè consente una interpretazione più intensa del cinema, in quanto l'attore recita, come recita in una commedia, ossia senza discontinuità, senza frazioni, senza interruzioni, ed essendo lo spettacolo teatrale televisivo poggiato esclusivamente o quasi su di un dialògo, naturalmente questa forza in-

terpretativa compensa quelle che possono essere in parte le manchevolezze dell'attore nel suo aspetto, nella sua età e nelle sue caratteristiche esteriori. In televisione, inoltre, è assolutamente necessario che l'attore sia un attore preparato, un interprete che sappia, in parole povere, recitare. Non è possibile, in TV, come voi sapete, il doppiaggio e l'attore è circoscritto sul *plateau* della ripresa televisiva, a quelle che sono, esclusivamente, le sue facoltà e i suoi mezzi. Non può avere suggerimenti, non può essere interrotto, non può rifare una scena, perciò, molto sovente accade che l'attore di teatro sia più facilmente utilizzabile in televisione che l'attore di cinema. Però, si è anche dato — e chi segue gli spettacoli alla televisione lo constata tutti i giorni — che attori del cinema che erano sempre stati doppiati, convenientemente preparati, dopo un periodo di prove, hanno saputo esprimere alla televisione, con la propria voce, con i propri mezzi, compiutamente, in tutta la gamma, compresa la recitazione, il loro personaggio. E questa osservazione ci può far meditare. Indubbiamente, la televisione può essere un valido aiuto — dato i suoi metodi di lavoro — alla creazione di attori, al perfezionamento di attori. Mentre è molto difficile che in teatro, e ancora più nel cinema, un attore possa — nel giro di pochi mesi — prepararsi, smaliziarsi in vari personaggi, nello spettacolo televisivo gli sarà facile fare un'esperienza più intensa, tesa e continuamente rinnovantesi. Perciò io consiglierei a coloro che hanno il compito di alimentare il teatro e il cinema con nuove forze di stare attenti agli elementi che nascono e si formano — sia pure con la preparazione e la provenienza da altre scuole — anche, negli studi televisivi.

Come spettacolo originale, la televisione fino ad oggi non ha espresso molto. Forse, l'unica espressione originale della televisione in tutto il mondo è lo spettacolo a quiz. Povero spettacolo apparentemente, un giochetto che già sta passando di moda. Però, all'osservatore attento, questa specie di furore passionale che ha preso lo spettatore, questa mania per una forma particolare di spettacolo che in certi momenti ha addirittura paralizzato la vita d'intere città, per delle serate, ha diradato il numero degli incidenti automobilistici, ha vuotato le strade, ha una sua ragione. Non è soltanto il giochetto, il premio, l'arricchimento di qualcuno, un modesto arricchimento, che ha provocato questo morboso interesse. C'è qualche cosa di più, che va al di là. Ed è la possibilità che si è offerta per la prima volta allo spettatore, di vedere, di scoprire dei personaggi reali, dei personaggi della strada che si smascheravano, che mostravano la loro umanità più intima, i loro risentimenti, i loro sentimenti più segreti. E' stata una specie di rivelazione. Io mi ricordo che quando «Lascia o raddoppia?» furoreggiava, un avvocato di Roma mi diceva: «Io conosco di più la signorina Bolognani che le mie figliuole». La signorina Bolognani si era confessata, aveva discusso, aveva mostrato tutti i lati del suo carattere attraverso dei contrasti e dei piccoli incidenti che si erano sviluppati nel gioco stesso. Evidentemente questo avvocato di Roma confessava la cosa con una certa amarezza, ma spiegava anche molte cose. Le sue figliuole, che gli vivevano tutti i giorni in casa, si aprivano e si confidavano, mostravano molto di meno del loro carattere della signorina Bolognani che si era confessata con sincerità a venti milioni di italiani. Ed è

questo il segreto del successo dei quiz. Questo potere di scossa, quasi elettrica, che fa cadere — per il candidato che si presenta a questo giuoco — tutte le convinzioni, le paratie, gli schermi che ogni individuo pone tra sé e il prossimo per non rivelarsi, per non mostrare la sua intimità, specie nella società di oggi, dove la confidenza, il colloquio, la chiacchierata amicale si fanno sempre più rade ed ogni uomo si chiude sempre maggiormente nella propria solitudine.

Perchè ho fatto questa digressione, questa parentesi sui giuochi a quiz, parlando degli attori ? Perchè vorrei trarre insieme a voi, se ne sarete convinti come me, una conclusione. Lo spettacolo televisivo per *vibrare,* per raggiungere una sua particolare forza, che non è comune né a quella del teatro, né a quella del cinema, ha bisogno di mostrare una verità, una concretezza, una *tranche de vie,* si diceva ai tempi di Antoine. Ma non più ricostruita teatralmente, non più ricostruita attraverso uno spettacolo, bensì presentata nella sua più immediata semplicità e verità. Con questo, dovremmo concludere che l'attore, in televisione, è destinato a una parte secondaria, in quanto sarà localizzata la sua opera soltanto alla creazione di spettacoli di « finzione » che traggono la loro origine o dal teatro o da rielaborazioni letterarie o anche da opere originali scritte per la televisione, ma sempre e soltanto da « finzione » ? Non è così. Io sono sicuro che lo spettacolo ideale di domani della televisione — tarderà ancora molto a nascere o nascerà presto, questo è nell'imponderabile — sarà quello che riuscirà ad esprimere una finzione, un fatto costruito, attraverso elementi concreti, vivi e reali, mescolando la finzione drammatica e la realtà. Voglio fare un esempio per essere più chiaro.

A un certo momento, alcuni miei collaboratori ed io avevamo pensato di far nascere una commedia, per la televisione, costringendo gli attori a recitare in una strada. Esattamente in corso Sempione a Milano. Avevamo immaginato uno schema che permettesse all'attore di interpretare una propria parte, col metodo quasi tradizionale, ma che questa sua recitazione avvenisse in una strada, tra i passanti e coinvolgesse, attirasse, dentro il fulcro drammatico dell'azione che noi stavamo sviluppando gente che non era preparata, che non sapeva che cosa avvenisse e che avrebbe creduto ad una realtà e non ad una finzione. Abbiamo fatto alcuni tentativi, che non abbiamo trasmesso per delle ragioni puramente materiali, contingenti. Impedimenti formali, poichè si formavano paurosi assembramenti, e la pubblica autorità, espressa dai vigili urbani, non permise la prosecuzione delle riprese. Ma vi garantisco che chi assistette a quei primissimi esperimenti, potè constatare che nasceva una nuova forma di teatro, una forma di teatro che era finzione e realtà mescolati, vita e palcoscenico mescolati. Ed è forse questa la strada che dovrà domani imboccare la televisione. Naturalmente questo nostro tentativo era ancora puramente sperimentale, ma è indubbio che il terreno ideale in cui si muove la televisione, anche nel campo spettacolare, è quello del vero, della cronaca, delle vicende di tutti i giorni, narrate con immagini insistite, minute, dal ritmo particolarissimo, ricche di sottolineature, che consentono di raggiungere delle profondità d'analisi come nessun altro mezzo spettacolare.

Se imboccherà questa strada, la televisione anche nel settore dello spettacolo potrà colmare tutte le lacune e le limitazioni del mezzo tecnico.

Paddy Chayefsky, del teledramma « Marty », da cui venne tratto il notissimo film, ha scritto nella prefazione del volume che raccoglie alcuni suoi originali televisivi le seguenti parole, che cito a memoria: « La nostra è un'era di introspezioni senza scrupoli e la televisione è il mezzo migliore con il quale noi possiamo esporre queste nostre ricerche in noi stessi e nella realtà. Il palcoscenico è troppo pesante ed il film troppo intenso per trattare il terrestre in tutte le sue oscure ramificazione ».

La télévision et ses interprètes, par Sergio Pugliese.

La télévision comprend principalement trois genres: reportage, documentation, fiction. Il serait erroné de croire que le premier de ces genres, le reportage, est la réproduction d'une vérité abstraite: même le reportage est interprété par le reporter à travers la sélection inévitable qu'il fait des images. « Documentation » est appellée la transmission d'un événement réel après qu'il a eu lieu: dans ce secteur, la télévision est très proche à l'actualité cinématographique. En ce qui concerne la fiction, c'est à dire le spectacle, les premiers enthousiasmes qui portèrent à croire que la télévision aurait résumé en soi toutes les possibilités d'expression des autres formes artistiques se sont démontrés sans fondement: la télévision a de grandes difficultés, dans le monde entier, à trouver son langage original. En pratique on a constaté qu'elle n'est qu'un « Ersatz » du théâtre et du cinéma. Il est vrai qu'elle permet à l'acteur, comme il arrive au théâtre, une continuité de son intérprétation, mais il est également vrai, que l'absence de public et le mouvements des caméras dérangent et diminuent la spontanéité de l'acteur. Si l'on veut procéder à un examen de la télévision par rapport au cinéma et au théâtre, on peut dire qu'elle s'en éloigne par le fait qu'elle établi un colloque direct, une compréhension sur le même plan et au même niveau, entre l'acteur et le spectateur. La télévision a plus besoin que le théâtre, mais moins que le cinéma, de la ressemblance physique de l'acteur avec le personnage qu'il doit interpréter. Vu ses méthodes de travail, la télévision peut représenter une aide valable à la création et au perfectionnement d'acteurs. La seule forme de spectacle original que la télévision a peut-être créée, est le spectacle-quiz. Même si la mode de ce spectacle commence à passer, il faut reconnaître qu'il y a là quelque chose qui dépasse le simple jeu: c'est la possibilité qui est offerte pour la première fois au spectateur de découvrir des personnages réels, des hommes de la rue qui se confessent, se démasquent, exposent leurs sentiments les plus secrets, leur humanité la plus intime. Il est donc possible d'en d'éduire que le spectacle de télévision, pour atteindre sa force particulière, qui n'est commune ni au théâtre, ni au cinéma, a besoin de montrer une vérité, une « tranche de vie ». Ceci ne doit guère pousser à croire que cette orientation peut signifier la fin de l'acteur professionnel. Le spectacle idéal de télévision sera peut-être celui qui arrivera à amalgamer la fiction et la réalité, c'est à dire celui où des acteurs professionnels agiront dans un milieu vrai e réel.

Television and Television Actors, by Sergio Pugliese.

Television takes chiefly three forms: newscasts, documentation, fiction. It would be a mistake to believe that the first of them, viz. the newscast, reproduces an abstract truth: even the facts of the day are presented to us in the interpretation of the telereporter through his own choice of images. By documentation we mean televising a real event after *its occurrence: here television comes very close to motion pictures. As concerns fiction, that is shows proper, the initial enthusiastic belief that television would sum up all the forms of expression of the other sister arts have been disproved: everywhere in the world television is put to a hard test in its attempt to develop a « language » of its own. In practice it has been realized that television comes to be a substitute for theatre and motion pictures.*

It is true that it allows continuity of action like the stage, but it is true as well that the lack of an audience and the movement of cameras have a negative and limiting effect on the spontaneity of the actor. Il we want to determine the relationship between television and motion pictures or theatre, we may say that the difference lies in the fact that television allows a direct exchange and understanding between the actor and the spectator placed on the same level. More than on the stage to a lesser degree than in motion pictures television actors must present a physical resemblance to his personage. Because of its methods and techniques television can be of great help to the creation and refinement of actors. The television quiz is perhaps the only characteristic type of show that has been created so far: even though its interest seem to be on the decline, we must admit that it goes beyond the pure and simple appeal of the game; it may in fact be explained with the fact that for the first time the spectator has the possibility of discovering real characters; ordinary people who reveal their own selves, who lay down the mask and reveal their most secret feelings and their inner essence. Hence we may infer that in order to attain a character of its own, unknown to the theatre or to motion pictures, television must be concrete and true to life. What has been said should not lead one to believe that this orientation may bring the doom on the professional actor. The ideal television show will perhaps be realized by merging together fiction and reality, that is by having professional performers act in a real setting.

The Education of Actors in Colleges and Universities in the U. S.

by TED POST

The purpose of a university is to provide the student with an all-embracing opportunity to grow, mature, learn, and to develop tastes and standards. The university's most priceless heritage « freedom of inquiry » presents the student « actor » with the atmosphere and the soil in which he may indulge his curiosity and learn about himself in relation to his environment and his fellow men. To the degree that an actor profits by absorbing interests in all aspects of life and learning, the university offers a unique opportunity for growth. Universities and colleges in the United States offer instruction in Theater Arts leading to the Bachelor of Arts degree in most; to the Master of Arts degree in many; and to the Doctor of Philosophy in some. Considering that only Bristol University in England is only just now beginning to offer a limited course of instruction, and that none is offered in European Universities, the opportunities in universities and colleges in the U. S. appear to be unique. Many times the curriculum is offered by a Department of Theater, or Theater Arts; a Speech Department; or a Department of Communications. At U.C.L.A., Theater, Motion Pictures, and TV-Radio are administered in one Department of Theater Arts.

In terms of learning about theater, in general, universities and colleges offer a number of courses of interest to the prospective actor — in History of the Theater, for example; makeup; Readings in Contemporary Theater; Aesthetics; Dramaturgy; Writing for the Theater; Stage Design; Lighting, etc. In addition to Informational and Theory courses, universities and colleges offer a variety of laboratories and workshops for the student. Classes in Beginning, Intermediate, and Advanced Acting, for example, usually stress characterization, improvisation, and the presentation of short scenes for criticism and reworking before others of the group. Additional laboratories and workshops are offered in Directing, Playwriting, etc., in which the student primarily interested in acting may also take part.

Plays are produced in which all roles are portrayed by students. In most university theater departments such as U.C.L.A. for example, three to four major productions are presented before a paying public during each semester, on a two-semester basis. In addition to this, approximately fifteen to twenty original one-act plays, written by students, are directed and portrayed by

students for non-paying audiences. Various plans are offered by universities and colleges throughout the country which offer specialized opportunities and training for actors. At Stanford, for example, professional actors have been invited to appear in a number of productions, as *Artists in Residence*. Some universities and colleges offer a special program of plays during the summer months, USC's Idylwild, for example. U.C.L.A. has, for a number of years, offered a Summer Theater Workshop, simulating a summer repertoire situation in which the students rotated all production jobs while presenting three major productions during a six week schedule.

Universities having courses in motion pictures, television, and radio production frequently utilize students of acting in these productions. Few, if any specific courses are offered in film acting, since the performing arts are felt to be based on a sound knowledge of theater. In addition, student actors find it possible to gain additional experience in local commercial television productions, little theater groups, and in industrial, educational, and other forms of non-theatrical film production. There are, for example, approximately 250 educational film producers in the U. S. whose requirements call upon the talents of the budding film actor. Finally, many private schools exist to which students can go for further dramatic coaching in film, television, or stage techniques, and some major studios (such as Desilu) have their own studio workshops for the training of new talent.

The university student-actor may have an opportunity to utilize and develop his talents in any of the foregoing. However, if he whishes a college diploma his primary field of concentration must necessarily be in the Theater Division. Note that there is no field of specialization known as « Acting » *per se*. The academic concept is that a broad humanistic background is the key ingredient for success in any artistic field. Consequently, the student-actor is required to take courses in history, English, psychology, biology, philosophy, geography, etc., to meet *university* requirements. In addition, he must take professional courses, some of which have been referred to above as Theater History, Speech, Lighting, Shop, etc.

With such demands on his time, when does the student have the opportunity to act? or, for that matter, to learn acting? Time is obviously one of the difficulties. Another is the fact that too few university instructors in this field have real experience as working directors or actors. The text-book method, and committing the text to memory and then to paper at examination time, is too often the criteria for passing or failing the course. The size of classes, the shortage of rehearsal space, and professional shortcomings of instructors are continuing problems in the university. How to acquire and relate experience in fields such as modern dance, radio, phonetics, etc., is another problem which depends in large measure, upon the student's own initiative. How to get the necessary experience in the techniques of film acting, is the central problem for actors specifically interested in this field. However, the basic experience as an *actor* — whether this be on stage, screen or television — is still the core of the problem. Student actors must work with student directors. While this may often turn out to be the blind leading

the blind, learning by doing is an important concept in this field. One cannot learn to act without doing some acting, or direct without directing. The university, in this sense, gives beginners a chance to work in a realistic situation. But such experience muts always be tempered by good professional guidance.

The most important problem, however, is how to evaluate a student's artistic growth and technical development in such a way as to give a fair picture and reward the *deserving* actor, after four years with an earned Baccalaureate? All of us who are concerned with the academic as well as the creative field must give serious attention to the problem of reasonable standards for creative work done in the university. New measurement systems for creativity must be devised, and the purposes of the university must be better defined in the creative arts if we want fresh, original talent, and newer, better standards of performance in the motion picture, we must think along new and original lines. Somehow, the academician and the experienced performer and director must arrive at a constantly improving system for encouraging, evaluating, and educating the actors who will communicate intellectual and emotional meanings on the screens of the future.

Our students are willing to learn — and to work. If a student-actor becomes involved in a campus theatrical production requiring hours, days and weeks of rehearsal (as often as not the student leaves the campus after midnight, despite the fact that he may have an 8 a. m. class the following day) the pressure becomes so extreme that either his studies or his acting suffers. If the former, his academic status is endangered. If the latter, his personal goal is frustrated. Most students are willing to accept the challenge.

What does all this mean ? Among other things it means that universities and colleges in the U. S. are providing an organized program of training for students interested in various aspects of the Theater Arts, including Acting. In some institutions this training is offered only as a number of individual courses of a College. In many, this training is offered as a major curriculum leading to a degree. In no university or college, however, is this training offered as a purely professional training or as a trade-school training. At its maximum effectiveness it constitutes a major field of study in a total educational experience at the university level. It provides the student with opportunities to study with men and women devoted to the student's education and growth; it introduces the student to his problems as an individual; it introduces him to the craft and art, to its history, and the tools with which he works. It provides him with an awareness of the art and opportunities to apply himself to a variety of challenges.

No student, however, can hope to leave the university at the end of four or five years as a finished performer. Theater is a profession. And like any profession, acting demands experience and apprenticeship. Just as surely as the prospective doctor must serve an internship, the lawyer an apprenticeship, etc., so must the actor gain his experience and apprentice training where he can find it, and wherever his audience may be. Other things being equal, the university student is given the opportunity to build a broader base and explore a greater potential than the person who has not attended a

university or gained a degree from one. His eventual success will depend on many factors — talent, associations, luck, the theater climate of a given community, authors being produced, plays being readied, etc. The university cannot be held responsible for all these transitory elements. It can be held responsible for the educational opportunities provided, and for the quality of instruction and the excellence of the facilities, and for the development of creativity and its evaluation by other than traditional academic standards. In the last analysis, however, the ability of the student lo learn and to take advantage of the opportunities afforded rests with the student himself — with the initiative with which he pursues his own career.

L'EDUCAZIONE DEGLI ATTORI NEI « COLLEGES » E NELLE UNIVERSITÀ DEGLI S. U., di Ted Post.

Lo scopo di una Università è quello di fornire allo studente ampia occasione di svilupparsi, apprendere, raggiungere una sua maturità, perfezionare il gusto e impadronirsi di tecniche. La più preziosa eredità universitaria, quella della « libertà della ricerca », offre allo studente di interpretazione il terreno sul quale egli può soddisfare le sue curiosità e approfondire la sua personalità in rapporto all'ambiente in cui vive. L'Università gli offre quindi una possibilità unica di svilupparsi, sino al limite massimo in cui egli sia in grado di approfittarne, coltivando i suoi interessi verso tutti gli aspetti della vita e del sapere. Sono numerosissime le Università e gli Istituti superiori negli Stati Uniti che offrono lauree o diplomi in arte teatrale, in dizione, in cinematografia, radio e televisione. Queste Università, poi, impiegano i loro stessi studenti nelle produzioni teatrali, cinematografiche e televisive che spesso rientrano nelle loro normali attività. Gli studenti devono seguire dei corsi di cultura generale, come per esempio di lingua, di storia, di psicologia, di filosofia, di geometria, di biologia, eccetera, per sostenere normali esami universitari. A queste materie poi si aggiungono i corsi professionali come dizione, storia del teatro, ripresa ottica, eccetera. Bisogna riconoscere che, in questo modo, gli studenti non hanno molto tempo per imparare veramente la recitazione, anche per il fatto che troppo pochi degli insegnanti provengono dalla professione. Un altro problema è quello dell'insegnamento in settori affini, come la ortoepia, la danza, la radiofonia, eccetera. Gli allievi registi lavorano insieme con gli allievi attori e il principio predominante è quello di imparare praticamente, sul lavoro, anche se talvolta ciò può condurre ad una situazione analoga a quella del « cieco che guida per mano il cieco ». Il problema principale rimane tuttavia quello di valutare il perfezionamento tecnico e lo sviluppo artistico dei giovani. Poichè non si conoscono sistemi per misurare la capacità creativa, bisogna trovare il modo di meglio definire gli scopi dell'Università nell'insegnamento delle arti creative, se vogliamo plasmare delle personalità nuove, originali e un più alto livello di rendimento nell'interpretazione cinematografica. Va perciò ribadito il fatto che tanto l'insegnante che l'attore o il regista che hanno una loro esperienza devono cercare un sistema sempre più perfezionato per incoraggiare, giudicare ed educare gli attori che potranno sullo schermo di domani suscitare valide emozioni nei loro spettatori. Nessuno studente, tuttavia, può sperare di lasciare l'Università alla fine dei quattro o cinque anni di insegnamento con una esperienza professionale. Così come il medico o l'avvocato devono sottoporsi a un periodo di tirocinio, l'attore deve formarsi al contatto col pubblico. Perciò l'Università non può essere responsabile del successo o dell'insuccesso dei suoi allievi, il suo compito rimanendo quello di fornire ad essi la possibilità di acquisire le nozioni fondamentali sulle quali costruire la loro futura carriera.

L'ÉDUCATION DES ACTEURS DANS LES « COLLEGES » ET LES UNIVERSITÉS DES ETATS-UNIS, par Ted Post.

Le but d'une Université est de fournir à l'étudiant une large possibilité de se développer, d'apprendre, d'atteindre une maturité, de perfectionner son goût et de se rendre

maître de différentes techniques. L'héritage universitaire le plus précieux, celui de la « liberté de la recherche », offre à l'élève d'interprétation le terrain sur lequel il peut satisfaire ses curiosité et approfondir sa personnalité en rapport au milieu dans lequel il vit. L'Université lui offre donc une possibilité unique de se développer jusqu'à une limite maximum dont il est capable de profiter, en cultivant ses intérêts à l'égard de tous les aspects de la vie et du savoir. Très nombreuses sont aux Etats-Unis les Universités et les Ecoles Supérieures qui offrent des titres d'études ou des diplômes d'art théâtral, de diction, de cinéma, radio et télévision. Ces Universités emploient ensuite leurs élèves mêmes dans les productions théâtrales, de cinéma et de télévision, qui sont souvent comprises dans leur activité normale. Les élèves doivent suivre des cours de culture générale, comme par exemple des cours de langue, d'histoire, de psychologie, de philosophie, de géographie, de biologie, etcétera. A la fin de ces cours les élèves sont soumis à des examens de niveau universitaire. A ces matières il faut ensuite ajouter les cours professionnels, comme la diction, l'histoire du théâtre, la prise de vue, etcétera. Il faut rappeler que, de cette façon, les élèves n'ont pas beaucoup de temps pour apprendre vraiment l'interprétation et ceci également pour le fait que trop peu nombreux sont les professeurs qui proviennent du métier. Un autre problème est celui de l'enseignement dans des secteurs parallèles, comme la danse, la radiophonie, etcétera. Les élèves réalisateurs et les élèves acteurs travaillent ensemble et le principe prédominant est celui d'apprendre pratiquement sur le lieu de travail, même si parfois ceci peut conduire à une situation analogue à celle de « l'aveugle qui conduit par la main un autre aveugle ». Le problème principal reste toujours, cependant, celui de l'évaluation du perfectionnement technique et du développement artistique des jeunes. Etant donné que l'on ne connaît pas de systèmes pour mesurer la capacité créatrice, il faut trouver la façon de mieux définir les buts de l'Université dans le domaine de l'enseignement des arts créateurs, si nous voulons former des personnalités nouvelles, originales et un meilleur niveau de rendement pour ce qui est de l'interprétation cinématographique. Il faut donc insister encore sur le fait que soit l'enseignant, soit l'acteur ou le réalisateur qui ont leur propre expérience, doivent chercher un système toujours plus perfectionné afin d'encourager, juger et former les acteurs qui pourront éveiller sur les écrans de demain des émotions valables chez leurs spectateurs. Aucun étudiant, cependant, ne peut espérer de quitter l'Université à la fin des quattre ou cinq années d'étude avec une expérience professionnelle. De même que le médecin ou l'avocat doivent se soumettre à une période d'apprentissage, l'acteur doit se former au contact du public. L'Université, donc, ne peut être responsable du succès ou de l'insuccès de ses élèves, sa tâche étant simplement celle de fournir à ceux-ci la possibilité d'apprendre les notions fondamentales sur lesquelles ils pourront construire leur future carrière.

Preparation of a Student for an Acting Role

by KATHERINE STENHOLM

Acting, like the other fine arts, works in accordance with certain fundamental principles that govern the way in which the medium is molded by the implements which the artist brings into play during the process of creation. Thus, medium, concept, instrumentalities, and purpose combine to achieve both the potential and the actual imparting of the experience. This is art.

Since it is impossible to know art or to create it in any form without knowing its technique, students learning cinema acting are taught to know the art, then to reproduce the art; for art is technique. The Greeks, who always had a word for it, used one word, « tékne », which meant both « an art » and the way in which the artist worked. The identity of these two concepts could not be expressed better than by the great Italian Benedetto Croce: « Technique either does not exist or it coincides with art itself ». Therefore, to know any fine art means to reduce it to terms of its technique. Only thus can the relationships among medium, concept, instrumentalities, and motive be discovered as they work together to attain the effects necessary for communication. We tell our acting students that if anything they do is art, it must be better than life — even though natural. Real life and conversation are dull. Film is dramatized reality. It is not real — it only appears to be. Art in a sense is life with powder on its nose. The greatest art is that in which the art or the technique is hidden. Lew Sarett, the great American speech teacher says, « Great art is unobtrusive and therefore disarming ».

To this end, we endeavor to formulate the aesthetic discipline in simple terms to the student learning to act, so that he can attain his objective of imparting heightened feeling to his audience. Therefore, when we start to cast a film we first consider the students who are trained in cinema acting. But our casting by no means stops there. Occasionally, as has been noted in cinema history since its beginning, a young natural whose personality electrifies in a screen test in given preference. Often a particular role demands a certain personality or character which cannot be found among trained or experienced student or faculty actors; and therefore, we must look to someone in the group with little or no training of experience. These nonprofessionals can be used quite successfully in a film because, after all, almost anyone has

the capacity to see, to hear, to taste, and to feel. In other words, we may « type cast », for here we want normal behavior, But, « ay, there's the rub ». This sounds easy until a cameraman puts a tape measure to a person's nose. One of the most difficult things to do on the sound stage is to get someone to act normal under these abnormal conditions.

It is best to try to eliminate as many as possible of the technical problems on a « type » before shooting begins. A director will differ widely in his handling of these nonprofessional actors. But there is no one way to direct all players. In working with nonprofessionals, casting is all important. To be of use in a certain role, an actor must first possess the proper external qualities. Once these are decided, prospective actors are given sound auditions over the microphone; and, after the best voices are selected, screen tests with costumes and make-up are given. Not only do we look for the externals — face, build, voice, bodily action, etc., but also the student's ability to keep his poise when seemingly « all about him are losing theirs ». A shy personality ofter freezes and becomes unnatural when he is the center of attention. The average person becomes a self-conscious foolish version of himself when the camera begins to roll, and his ability to snap back to normal is carefully observed in early rehearsals.

Of all the elements with which the director works, the supervision of actors is perhaps the best known. Being the most flexible element, it is the one wherein lies the greatest ingenuity of management on the part of the director. Always the actor will occupy the first place in the minds and hearts of the screen audience. Student actors require infinitely more patience and understanding, more careful guidance than more experienced actors. On the other hand, knowing no fixed « tricks of the trade », the student actor brings a fresh potential and a source of inspiration to the production. The Christian director sees a life that he can help to mold: character-building of the individual student as well as character-building of the actor's role.

Bob Jones University has specialized for twenty-seven years in Shakespearean productions; and students trained for these roles come to the cinema screen testings with a good background and training in the art of acting, such as interpretation, pantomime, management of costuming, fencing, etc. Only when a stage actor has fallen into a set pattern so that he has become inflexible and cannot readily adapt and adjust to the demands of the film medium does he present a handicap. We recognize that constant enlargement of gesture and expansion and projection of vocal tone for the University auditorium, seating some three thousand persons, sometimes has a tendency to cause deep freeze in technique. It is a big adjustment from the proscenium frame to that of the camera frame. A London taxi said to be able to turn on a dime has nothing on the cinema actor who must in a close-up squeeze the whole of his character into the eye of « Gammer Gurton's needle ».

The camera techniques, it is conceded, are much more exacting for the actor than techniques in other acting media. Therefore, the changes of rhythms and techniques for close-ups, medium and long-shots, the ability to match action and mood in various shots, unity of character image are

discussed, studied, observed, and carefully rehearsed during production. The actor's art, fluid and fleeting, ephemeral as it is, has found its anchorage — its best friend — in the camera. But unless these fleeting, fluid moments are charged with sincerity, warmth, conviction, economy of movement, rhythms, « even in the very torrent, tempest, and whirlwind of passion begetting a temperance that may give it smoothness », 'tis better that they remain as they were when Thespis trod the boards: in memory only ! Therefore, at the very outstart, certain basic principles are set forth; certain attitudes are established. The director knows that enthusiasm is contagious; and more than any one thing, enthusiasm must be constantly cultivated in each actor.

Another vital early step to be taken with the actor is to instill in him a knowledge of what will be expected of him. He must be generally oriented to the workings of film making, camera activity, editing room operations in order that he might have some concept of the infinite detail and infinite number of hours necessary to do even one scene in a shooting script. Patience on the part of all members of the production is a primary essential; but the actor, who must always wait for the technical, must learn this lesson first of all. This trait can be seen taking or not taking shape early in production. Without patience on the part of the actor, scene after scene has to be reshot, for impatience brings strain and tensions which destroy the entire work of the scene. The actor must submit himself to the medium.

An actor is respected as any other member of the cinema organization. But there are no stars. True, certain principals carry greater responsibility; but there are no build-ups of personality for personality's sake either on the campus or abroad, for the main purpose of UNUSUAL FILMS is to make films with a message. The actor is an instrument, one of the ways and means to that end. Temperance then must replace temperament. Patience and dependability are regarded as the greatest abilities ! Then secondly, such things as sensitivity, observation, imagination, concentration, and characterization will take their proper place in the scheme of the actor's development.

In another sense, the actor has the unique position of being the instrument upon which he plays; and naturally, his emotional being is more highly sensitized and more easily distraught than another member of the production crew. But this in all the more reason for the actor to learn self-control and discipline. Therefore, no coddling or « playing favorites » is shown any actor over any other member of the production staff. There are times, however, to be gentle. When a scene is highly emotional, intimate, as was the scene of the thief dying on the cross in *Wine of Morning,* we respected the actor playing this most difficult of all sequences in the film and permitted no one to be on the sound stage at the time of shooting except a skeleton crew necessary to shoot the scene.

The actor is told that « every good and perfect gift cometh from above ». There is no need to become conceited. He is told that he is only one and not the only one and that the cameraman, the editor, the sound man, etc., are all interested in making the film as fine as possible; and naturally, they are going to shoot the actor and edit his performance with a view to getting

the most out of his work for the summum bonum of the production. Encouragement, « trimming-down-to-size » tactics when needed, and understanding are among the means of handling the human plastic. The shooting schedules are sandwiched in between classes, for the student actor in production continues to keep regular academic hours in the classroom. Only in heavy production is it necessary for him to miss a whole day from academic activities. The student is encouraged to balance and budget his time, to keep healthy, and to rest as much as possible.

Aristotle impressed upon us thousands of years ago that plot is the foremost essential of a drama. To save production time and money, the screenplay has been worked on for a long time prior to casting. Relatively clear-cut ideas of characterization are already formulated; and, at the very first script readings with the cast, characterization can be clearly stated and actors can grasp the broad objectives of the production and the essence of their individual roles. The unity of character as a whole and how the actor's character fits into the over-all is extremely important. Care is taken in pointing out to the actor that his character in shooting will be a composite of dozens of « bits and pieces », and each bit and piece must be rightly unfolded and related to the whole. Each tiny segment of the shooting scene must cohere, and all must unite into the totality of the created personality which will produce the greatest immediacy of impact upon the cinema audience. This « fitting together » is principally the function of the director; yet the more fully the actor grasps this principle and relates his work to the entirety of production, the greater will be the unification, the greater the impact of message, the greater the production as an artistic achievement.

The paradox of the actor's need of an audience and his fear of it is sometimes minimized and sometimes magnified in film work. The intimate camera, whose eye practically peers down the larynx in a close-up, may disturb the beginning actor and cause him to experience painful fright. The actor needs to be trained to regard the prying eye of the camera as his audience and learn to adjust to the varied maneuvers of this roving eye. The director's job then is to share with the camera the role of audience and to encourage the actor to play to it subtly and with such shades and nuances of filmic meaning as are needful for each camera angle.

The actor well-trained in the art of pantomime or movement has opportunity unlimited to utilize his potential in the world of cinematography. Often the eyes, the facial expressions, and the delicacy of hand movement are lost in stage activity because of the projection needed. In the actor's filmic expression, delicate subtlety is a must and offers an exquisite opportunity for sensitive creation. The management of voice is vital in expressing meaning and in establishing characterization. The director must ferret out the actor's speech problems in the early stages of production. Most common in the college situation are poor diction, regionalisms, or the « defect of perfection » which produces a stilted, pedantic effect. When these are observed, the actor is immediately assigned to a speech coach. If the student after a few rehearsals manifests inability to learn quickly, he may have to be replaced by another;

for some speech habits are so deeply entrenched that it takes months to alter them. However, as has been done infrequently in the past, a student actor cast in a role may have a photogenic, magical personality and yet lack good voice quality. Dubbing of the voice by another actor is done on occasion, but only if the screen personality warrants this extra burden.

Since the medium of cinema is chiefly visual and words are at a minimum, the cinema actor has a wonderful opportunity to concentrate his preparatory time on motives; practicing thought, preceding actions except when the stimulus is outside of the individual; and, when words are needed, suiting the action to the words. In the days of actual shooting, after make-up is completed, chalk marks placed, camera distances measured, light meters read, and the director calls action, the young actor takes his place in the frame of the camera's eye — a balanced, controlled, artistic personality begins to create for his audience.

PREPARAZIONE DI UN ALLIEVO PER UN RUOLO DI ATTORE, di Katherine Stenholm.

Poichè è impossibile dedicarsi a qualsiasi forma di attività creativa senza conoscerne la tecnica, agli studenti di cinematografia si insegna anzitutto a intendere l'arte, e poi a riprodurla: giacchè l'arte è una tecnica. Una identità che non può essere espressa meglio che con le parole di Benedetto Croce: « La tecnica o non esiste o coincide con l'arte stessa ». Quindi conoscere qualsiasi arte significa saper ridurla ai termini della sua tecnica. Durante la produzione di film si cerca di insegnare agli allievi la tecnica particolare dell'interpretazione cinematografica: i cambiamenti di ritmo e le esigenze espressive dei primi piani, dei campi ravvicinati e dei campi lunghi, l'abilità di modificare l'azione e i sentimenti espressi nel passaggio da una inquadratura all'altra, eccetera. Un altro insegnamento che viene impartito nei corsi di recitazione consiste nel dare agli studenti una conoscenza generale di tutto il lavoro richiesto nella produzione di un film, dalla ripresa al montaggio; e nello sviluppare in loro altre doti quali la sensibilità, lo spirito di osservazione, l'immaginazione, la concentrazione, eccetera. Né viene trascurato quell'aspetto dell'insegnamento che consiste nell'abituare l'allievo attore ad un comportamento naturale e disinvolto di fronte alla macchina da presa, considerando questa come il suo pubblico e imparando a muoversi in dipendenza dei complicati movimenti della camera.

LA PRÉPARATION D'UN ÉTUDIANT POUR UN RÔLE D'ACTEUR, par Katherine Stenholm.

Etant donné qu'il est impossible de s'occuper d'une forme quelconque d'activité créatrice sans en connaître la téchnique, aux élèves des écoles de cinéma on apprend tout d'abord à comprendre l'art et, ensuite, à le reproduire, vu que l'art est une technique. Une identité qui ne peut être mieux exprimée qu'avec les mots de Benedetto Croce: « La technique, ou elle n'existe pas ou bien elle coïncide avec l'art même ». Connaître donc un' art signifie savoir le réduire aux termes de sa technique. Au cours de la production de films on tâche d'apprendre aux élèves la technique particulière de l'interprétation cinématographique: le changement de rythme et les exigences d'expression des premiers plans, des plans américains et des plans généraux, l'abilité de modifier l'action et les sentiments exprimés au cours du passage d'un cadrage à l'autre, etcétera. Dans les cours d'interprétation on fournit également aux élèves une connaissance générale de tout le travail demandé au cours de la production de films, à partir du tournage jusqu'au montage. On développe également chez eux d'autres dons comme la sensibilité, l'esprit d'observation, l'imagination, la concentration, etcétera. On ne néglige pas non plus cet aspect de l'enseignement qui consiste à habituer le futur acteur à avoir un comportement naturel et désinvolte face à la caméra, en considérant celle-ci comme son public et en apprenant à se déplacer en accord avec les mouvements compliqués de la caméra même.

Rapporto regista-attore in televisione

di *ANGELO D'ALESSANDRO*

Per tentare di definire le caratteristiche del rapporto regista-attore in televisione ci sembra opportuno soffermarci innanzi tutto sulle caratteristiche del lavoro dell'attore in questo nuovo mezzo drammatico. Poco, anzi pochissimo, è stato scritto finora sull'argomento; e quel poco non brilla per eccessiva chiarezza. Certo che quando si parte dal presupposto che la televisione è « radio senza copione da leggere davanti al microfono, teatro senza pubblico e cinema in una sola ripresa », oppure che è « una fusione di tutti gli altri mezzi di rappresentazione drammatica », è inevitabile approdare ad una babelica confusione dove a intuizioni e osservazioni a volte intelligenti e acute si accompagnano spesso banalità e infantilismi incredibili.

Vediamo, per esempio, cosa dice Donald Curtis nel suo saggio « The Actor in Television » (1). Dopo una intelligente osservazione: « L'attore televisivo entra in una casa per intrattenere intimamente un nucleo familiare; non vi è posto perciò per il *recitare*. Egli deve *essere* ciò che rappresenta », eccolo affermare che « nella fusione tra le varie forme di spettacolo realizzata dalla TV convergono tutti i vantaggi e i pregi di queste, ma sfortunatamente anche gli svantaggi e le restrizioni. Perciò il lavoro dell'attore in televisione è irto di innumerevoli difficoltà. Ma quando un attore ha preso dimestichezza con il nuovo mezzo, egli trova che la TV offre anche l'opportunità di un lavoro molto soddisfacente e impegnativo ».

Alla tentazione di guardare alla TV come ad una specie di operazione aritmetica attraverso cui sommare o sottrarre fattori positivi e negativi appartenenti al cinema, al teatro, alla radio sfuggono ben pochi teorici e saggisti della televisione. Persino il Bretz e lo Stasheff nei loro ottimi « The Television Program » e « The Television Script » (2), che negli Stati Uniti vengono considerati testi fondamentali di studio, se sembrano evitare il confronto tra la TV e le altri arti dello spettacolo sulla base di un bilancio da massaia, in quanto, anche se semplicisticamente, affermano che « la TV non è la radio, non è il teatro, non è cinema, ma la TV è la TV », in realtà continuamente tengono presente il cinema come termine di paragone obbligato, e, nello

(1) « The Best Television Plays » by Kaufman, Merlin Press, New York.
(2) Pubblicati da A. A. Wyn, Inc. New York.

sforzo di mettere in luce le differenze strettamente tecniche fra le due arti, finiscono per ripetere cose già note attraverso i libri di un Arnheim (3), di un Lawson (4), di uno Spottiswoode (5), a cui apertamente ad un certo punto consigliano di riportarsi. Non una parola nei loro libri sulla recitazione televisiva. L'uso emotivo della camera, i problemi dello scrivere per la TV, persino la tecnica dei notiziari e delle interviste sono ampiamente trattati, ma l'attore no; l'attore esula dalla sfera dei loro interessi perchè evidentemente il suo lavoro non viene considerato alla stregua di quello dell'autore del testo, lo scrittore, e dell'autore dello spettacolo, il regista. Eppure se si fossero posti il problema dell'attore e del rapporto tra lui e il regista da una parte, e tra lui e il testo dall'altra, avrebbero visto come questo si presenta in un modo univoco in televisione costituendo veramente un punto essenziale di differenziazione tra la TV e le altre arti dello spettacolo.

In questo senso ci illumina di più la breve nota di Paddy Chayefsky in calce a *The Bachelors' Party* (6) che non tutta la vasta pubblicistica sulla recitazione televisiva, compreso i voluminosi e alquanto inutili « The Television Actor's Manual » di W. Hodapp (7) e « Radio and Television Acting » di Edwin Dunn (8). Il Chayefsky ci descrive il lavoro effettuato con l'attore Eddie Albert e con il regista Delbert Mann dalla prima lettura del copione fino alla trasmissione. Riporterò più avanti alcuni giudizi interessanti espressi dal Chayefsky sugli attori formatisi alla scuola del « Metodo »; per ora mi preme sottolineare come per la prima volta, e solo per un dramma televisivo, sia stata possibile questa analisi e questa descrizione, poichè solo nell'iter creativo di un'opera televisiva sono presenti fino all'ultimo momento i tre termini fondamentali di un dramma: autore, regista, attore. In questo triangolo e nel rapporto attore-regista, che non si interrompe come per il cinema alla fase di montaggio e per il teatro alla prova generale, ma si prolunga fino al momento decisivo della rappresentazione, cioè fino al momento più autenticamente creativo dello spettacolo, sta il vero elemento differenziante la TV dal teatro e dal cinema e il principio-base che ogni attore deve approfondire per poter recitare in televisione.

E' stato detto che per quanto attiene allo sviluppo della personalità artistica dell'attore il problema è unico sia per il teatro che per il cinema che per la TV; l'arte infatti è indivisibile ed è un valore assoluto che non ammette aggettivi che la qualifichino al di fuori delle singole personalità in cui si manifesta. In altri termini un attore veramente bravo risulterà tale sia che faccia del teatro sia che faccia del cinema o della TV, ma è altresì evidente che la sua potenziale bravura si rivelerà solo nella misura in cui egli avrà assimilato le tecniche proprie del teatro, del cinema o della televisione.

Le caratteristiche del lavoro dell'attore in una rappresentazione televisiva sono essenzialmente queste: *la continuità dell'azione, la costrizione del mo-*

(3) Arnheim R.: « Film als Kunst », Berlino.
(4) Lawson T. H.: « Teoria e tecnica della sceneggiatura », ed. Bianco e Nero, Roma.
(5) Spottiswoode R.: « A grammar of the film », ed. Faber and Faber, Londra.
(6) « Television Plays », by Chayefsky, ed. Simon and Schuster, New York.
(7) Edito da Appleton Century Grofts, New York.
(8) Edito da Rinchart, New York.

vimento entro determinati limiti, e sopratutto *l'assenza di un contatto diretto col pubblico così come si verifica a teatro*. Se c'è un fondo di verità nel paradosso di Max Reinhardt « lo spettacolo è metà dell'attore », dobbiamo concludere forse che l'attore in televisione è mutilato, è un attore a metà ? Non è difficile rispondere ad un tale quesito se si tiene presente che il contatto attore-spettatore esiste anche in una rappresentazione televisiva e si attua proprio come per il teatro e a differenza del cinema nello stesso istante in cui si ha la rappresentazione. Ora, se c'è un contatto, vi sarà anche la possibilità che esso si tramuti in una forma, sia pure molto particolare di colloquio, cioè da un elemento passivamente subìto in un elemento attivo. A nostro avviso è sufficiente che l'attore conosca il particolare modo in cui si verifica l'esperienza televisiva per il telespettatore. A questo proposito abbiamo essenzialmente dimostrato che « lo spettatore televisivo conserva l'atteggiamento critico proprio della situazione teatrale, e l'atteggiamento di aderenza e di fiducia tipico della situazione realista... » (9). L'attore intelligente ne potrebbe ricavare utilissimi suggerimenti per il tipo di recitazione da adottare. Comprenderà per esempio, la grande importanza che ha la parola, fra tutti i mezzi espressivi il più adatto ad esprimere il pensiero, per aderire allo stato critico del telespettatore e far presa su di lui. Di qui l'esigenza di una perfetta padronanza di questo mezzo come lo si esige dal teatro. D'altra parte si richiede da lui una altrettanto perfetta conoscenza del linguaggio mimico e delle leggi della microfisionomia, considerata finora appannaggio esclusivo del cinematografo. Bèla Balàzs molti anni fa affermò che attraverso il primo piano « oltre il viso che *si fa* la camera scopre il viso che *si ha* e che non si può né cambiare né controllare. La vicinanza della camera penetra sulle superfici piccole ed incontrollabili del viso e fotografa così il subcosciente. Il viso umano, visto così da vicino, diventa un documento, come la scrittura per il grafologo, con la differenza che la grafologia è un dono non comune, una scienza, mentre che per virtù del cinematografo la microfisionomia è una cosa di tutti ».

In televisione la microfisionomia non viene fuori solo in P. P. ma in ogni momento. In questo senso va intesa la osservazione del Curtis più avanti riportata: « L'attore deve essere quello che rappresenta » e che non solo è dato ritrovare, sia pure in forma diversa, in quasi tutti i saggi sulla recitazione televisiva, ma che ha avuto una conferma indiretta e preziosa nella testimonianza degli attori che lavorano in televisione e fra gli altri del Gassman e della Ferrati cui si devono eccellenti interpretazioni televisive come quella di Elisabetta d'Inghilterra in « Maria Stuart » di Schiller. « Nel teatro — dice la Ferrati — vi è troppa costruzione, vi sono troppi condizionamenti esteriori e meccanici che favoriscono l'istrione a danno dell'artista. La televisione invece smaschera subito i bari e li costringe a rivelarsi per quel che sono. E' un atto di umiltà quello che la televisione chiede agli attori. Se questi sono veramente artisti sapranno compierlo e ne saranno abbondantemente ricompensati. In caso contrario saranno presto perduti perchè *le telecamere che frugano nel profondo del loro cuore e che non stanno alle loro sole parole*

(9) Angelo D'Alessandro: « Lo scenario televisivo », ed. Corticelli, Milano.

denunciano anche le più sottili finzioni. La televisione insomma imprigiona il non artista che sulle scene, ricorrendo ai molti artifici, può ancora sperare di farla franca e libera invece il vero artista dai tanti pedaggi del mestiere mettendolo subito in ideale comunicazione con il pubblico » (10).

Questo principio che definiremo della *microfisionomia integrale* della televisione, visto alla luce dell'altro atteggiamento basilare del telespettatore, spingeranno l'attore a recitare davanti alle telecamere senza alcuna finzione, « come nella vita reale ». Da ciò conviene forse dedurre, come qualcuno ha fatto per il cinema, che il metodo Stanislavskij è il più adatto per ottenere un buon risultato in televisione ? Ascoltiamo a questo proposito il parere di Chayefsky (11): « Ci sono tanti differenti tipi di attori, molti dei quali di grande intelligenza, ma ci sono pochi attori che possono formarsi un'idea di un copione di cui potrei fidarmi. Hanno in generale un senso così povero della realtà; sono ansiosi di usare tutta la loro emotività in qualsiasi battuta del copione che capiti sotto i loro occhi. Per loro è naturale recitare le battute mettendocela tutta, e raramente uno di essi si ferma a pensare di poter recitare una scena come lo farebbe nella vita reale. Oggigiorno la maggior parte dei giovani attori si sono formati sul " Metodo ". Il Metodo è una scuola di recitazione talmente vasta che sfugge ad una definizione precisa, ma implica generalmente una comprensione talmente profonda del personaggio che si avvicina ad una psicanalizzazione di esso. E' derivato dal Teatro d'Arte di Mosca ed è senza dubbio il miglior sistema di formazione dell'attore che io conosca. Gli attori che usano il Metodo cercano la verità nascosta dei loro ruoli, cioè, cercan di approfondire le motivazioni del personaggio, in modo che le battute del dialogo rappresentino molto di più di quello che apparentemente vogliono dire. Ma a me produce un continuo shock il rilevare quanto superficiale sia il risultato finale della loro ricerca intellettuale. Essi finiscono per leggere persino le battute più semplici come se fossero commenti epici. Si voltano e girano sul palcoscenico con la scultoreità di un ballerino classico piuttosto che con la libera trascuratezza della vita reale. Certo una delle regole principali della recitazione è quella della relazione con gli altri sulla scena, ma questo non vuol dire che due persone si debbano fissare occhio nell'occhio per dirsi: " Salve, che c'è di nuovo? " ».

Condanna integrale del Metodo da parte di uno dei più illustri scrittori televisivi ? Non lo diremmo, poichè, poco più avanti, Chayefsky precisa il valore e la portata della sua condanna: « La verità è che la maggior parte degli attori che seguono il Metodo non hanno abbastanza stoffa come il Metodo richiede, e se ce l'hanno, spesso non hanno raffinato il loro talento abbastanza per poter rendere nella recitazione quello che la loro intelligente ricerca ha svelato ». Dunque è il non-attore o il mediocre attore che ha tutto da temere dal Metodo e non colui che ha talento da vendere. Di qui la cautela nel raccomandare per i giovani attori privi di esperienza che si avvicinano per la prima volta alla televisione di adoperare il Metodo nella impostazione del personaggio. Quell'intenso lavoro di introspezione psicologica che il Me-

(10) Ferrati S.: « Che cosa è la televisione », « Radiocorriere » n. 49, anno XXXV.
(11) Chayefsky P.: op. cit.

todo presuppone, se svolto da personalità immature, rischia di diventare una sovrastruttura che la telecamera inesorabilmente rivelerà. Perciò, anche se il Metodo fu creato proprio per gli attori in formazione, sarebbe preferibile che esso fosse adoperato in televisione da attori già maturi. Solo in questo caso potrebbe rivelarsi un ottimo ausilio per il raggiungimento di quella autenticità espressiva cui accennava prima la Ferrati.

Autenticità espressiva che non va confusa però, come molti fanno, riferendosi erroneamente allo stesso Stanislavskij, con un grossolano psicologismo, per cui all'attore in televisione in una scena d'amore si richiederebbe di amare veramente la sua partner o in una di odio di odiare, e via discorrendo. Il sentimento, che il personaggio incarnato dall'attore deve avere, e la cui assenza sarebbe notata dal telespettatore, è un sentimento controllato, guidato dalla intelligenza dell'attore al conseguimento di una « verità » non psicologica ma artistica che è ciò che l'autore dello spettacolo, il regista, vuol dire e alla cui realizzazione concorre non solo questo o quell'altro attore, ma tutti insieme gli elementi dello spettacolo, dalla scenografia alla musica, alla fotografia, eccetera. Ecco riproporsi il problema del rapporto regista-attore che in televisione si presenta in un modo assolutamente inedito come abbiamo detto all'inizio. Tracciamo brevemente la storia di questo rapporto così come si è andato articolando attraverso i tempi.

Se si considera che la parola « regìa » e « regista » sono state introdotte nella lingua italiana appena nel 1932 (12), verrebbe fatto di pensare che il regista e l'attore hanno iniziato il loro lavoro di combattuta collaborazione solo in epoca molto recente. E così è in effetti se per regìa si intende il concetto moderno dell'arte di trasformare in vissuta vita scenica non questo o quel personaggio ma tutta l'opera nella sua integrità, onde raggiungere l'equilibrio e l'armonia spettacolare. Eppure una certa qual forma di regìa è sempre esistita come ha brillantemente dimostrato il D'Amico (13) perchè « fare a meno della regìa il teatro non ha mai potuto senza rinunciare ad essere teatro ». Eschilo che insegnava personalmente ai suoi attori e ai cori i gesti, le note e le danze faceva della regìa. Il coràgo della Roma dei Cesari che riproduceva nella rappresentazione di una tragedia il trionfo conferito da Roma al vincitore, faceva della regìa. E così scendendo lungo la china dei secoli fino ai capocomici dei Fedeli, dei Gelosi, e dei Confidenti che spiegavano ai loro comici il « canovaccio » dell'arte, insegnando loro come dovessero svolgerlo, in modo da far credere che tutto fosse improvvisato, fino a Shakespeare, regista e interprete dei suoi spettacoli, fino a Molière, fino a Goldoni.

Ma la necessità di una definizione dei compiti del massimo coordinatore dello spettacolo è sorta in epoca molto più recente con il sorgere del grande interprete: si chiami Garrick, o Salvini, o la Duse, o Scialiaplin. L'attore non si è accontentato più di essere un semplice trascrittore, un esecutore, ma ha voluto interpretare il testo nel modo in cui egli lo sentiva, in tanti casi

---

(12) Fu il prof. Bruno Migliorini a lanciare la proposta sul primo numero di « Scenario ». Nel giro di pochi mesi le due parole erano entrate nell'uso comune.

(13) D'Amico S.: « La regìa teatrale », Angelo Belardinetti editore, Roma.

servendosi del testo come di un pretesto per manifestare principalmente la sua personalità. Vedi Garrick, grande interprete di Shakespeare che però adattava, modificava, rafforzava e in definitiva trasformava il testo a modo suo, e la Duse che riusciva con testi men che mediocri ad offrire eccellenti creazioni sulla scena.

Da questo fenomeno nasce e si afferma la regìa moderna che con i Meininger, i quali sviluppano l'idea fondamentale espressa un secolo prima alla fine del settecento dal Goethe nel suo esperimento teatrale effettuato nel piccolo ducato di Weimar, entra nella sua maggior età fino alla maturità di un Antoine, di un Stanislavskij, di un Appia, di un Graig. Il regista, per quest'ultimo, non è un traduttore, egli non deve trasferire un testo materialmente dalle pagine di un libro alle tavole della scena; il suo compito è di interpretarlo secondo la particolare visione di lui, artista.

La concezione del regista-autore è così nata e alla sua affermazione ha contribuito non poco il sorgere di un'altra forma spettacolare, il cinema, fin dai primordi legato alla figura di colui che stando dietro alla macchina da presa dava ordini e coordinava le varie fasi della lavorazione, il regista cinematografico. Il lavoro di sistemazione critica ed estetica del cinema si fondò essenzialmente sull'arte del regista, anche se le folle deliravano per il volto di questo o di quell'attore. Esattamente il contrario di quanto era accaduto per il teatro.

Come reagì il grande attore dell'inizio del secolo alla intrusione del regista tra lui e il testo? Zacconi protestò vivacemente contro le nuovissime teorie secondo le quali egli e i suoi colleghi avrebbero dovuto lasciarsi dirigere, diceva lui, « da uno scenografo ». E uno dei più noti commediografi italiani, facendosi interprete del pensiero dei più qualificati attori del tempo, così definiva la regìa: « un'invenzione tutt'insieme semita e luterana, nordica e levantina, slava e barbarica ».

In seguito gli attori delle nuove generazioni hanno imparato a lasciarsi guidare dal regista, gli spettacoli teatrali hanno acquistato maggiore armonia e unità, ma il rapporto regista-attore è rimasto sempre viziato da questo fattore incontrovertibile: nel momento della creazione dello spettacolo, che non si attua durante le prove, sia pure quella generale, ma davanti ad un pubblico che « è metà dell'attore », in un colloquio diretto con lui, tanto da variare da sera a sera e da luogo a luogo a seconda del pubblico e del suo umore (14), il regista non è presente. E' come se un'orchestra, dopo essere stata amalgamata nella fase dell'imbastitura di un sinfonia dal direttore, si presentasse poi per l'esecuzione definitiva senza di esso (15). Questa la ragione per cui la critica teatrale, nonostante le pretese dei registi, la lunga lotta di chiarificazione condotta dal D'Amico, nella maggior parte dei casi non giudicano il regista in definitiva come l'autore dello spettacolo, ma alla guisa, per fare un esempio, di un maestro allestitore nell'opera lirica. E gli attori d'altra parte, anche i più abituati alla regìa moderna, dopo aver as-

(14) Questo accade anche per quegli spettacoli che maggiormente portano impressa la personalità del regista, come quelli di un Visconti.

(15) Questo paragone non è mio, ma del D'Amico, op. cit.

similato il più possibile i consigli del regista durante le prove, nell'attimo del colloquio con il pubblico sono coscienti di essere in definitiva soli a dialogare, soli responsabili del successo o dell'insuccesso dello spettacolo.

Si è accennato poco più sù al cinema e all'influenza che esso esercitò sulla definitiva affermazione del regista in teatro; si è detto anche che sul piano estetico il problema dell'attore in cinema venne affrontato molto più tardi di quello del regista; ma quando lo si fece si scoprì, o si credette di scoprire, un tipo assolutamente nuovo di rapporto fra l'attore e il testo da una parte (il testo cinematografico non era, si disse, qualcosa di conchiuso come il testo teatrale, ma solo un canovaccio da cui prendere le mosse per le successive fasi della creazione filmica), e fra l'attore e il regista dall'altra, in quanto se è vero che un personaggio non poteva essere desunto dai valori intrinsici al testo e alla battuta, ma prendeva forma definitiva solo in teatro di posa davanti alla camera, era evidente che esso era il risultato di un lavoro comune di collaborazione creativa tra il regista e l'attore; onde si giunse alla postulazione dell'attore creatore, in contrapposizione all'attore interprete del teatro (16).

Oggi, dopo *Hamlet* di Olivier e i film della « terza via », dopo la riabilitazione del testo cinematografico che ha portato i russi, Chanserol e Bost, Prévért e anche da noi Anna Banti e altri alla concezione di esso come un « genere letterario », il rapporto testo-attore in cinema si è molto avvicinato a quello del teatro e in quanto al rapporto attore-regista lo si è ridimensionato alla luce direi dell'esperienza quotidiana. Pudovchin scrisse che « il montaggio della recitazione dell'attore (cioè la composizione sullo schermo di pezzi ripresi separatamente e in luoghi diversi) non si presenta affatto come un trucco del direttore che sostituisca la recitazione. Ma come un metodo nuovo e poderoso, del tutto proprio del cinematografo per trasmettere questa recitazione. La padronanza di esso da parte dell'attore cinematografico è altrettanto importante quanto per l'attore di teatro la padronanza della tecnica teatrale. Ne risulta dunque che la massima cultura dell'attore cinematografico raggiungerà il debito grado di perfezione quando comprenderà una profonda conoscenza dell'arte del montaggio e dei suoi specifici metodi » (17). Non è azzardato affermare che questa giusta esigenza teorica espressa dal Pudovchin è rimasta lettera morta nella realtà. Colpa dell'attore, o di uno sbagliato criterio di lavorazione non sapremmo dire, ma è certo che l'attore, anche il più bravo, mai prende parte non solo al montaggio del film da lui interpretato, ma neppure alla scelta del materiale da montare.

Ciò porta alla formazione di due campi o sfere di responsabilità, il cui rapporto Jean-Louis Barrault ha acutamente definito in questo modo: « Au cinéma — egli ha detto in un convegno di registi televisivi a Parigi nel 1957 — il y aurait peut-être un petit complexe de superiorité de la part des réalisateurs et des techniciens par rapport à l' "animal" qu'ils photographiet: ils le mettent dans une boite. Il y a deux camps. D'ailleurs, vous le constatez à l'attitude du metteur en scène: il est assis dans un fauteuil, il a le nez en

---

(16) Umberto Barbaro: « L'attore », ed. « Bianco e Nero »,, Roma.

(17) V. I. Pudovchin: « L'attore nel film », ed. « Bianco e Nero », Roma.

l'air, il regarde avec ses marines... Il est là, avec sa casquette et toute une armée autour de lui. Et puis il y a l'acteur qui est en face... " Donnez-moi un peu de la vie, mon cher, de l'humanité! Je vous enrigistre dans ma boîte et après, fichez le camp ! J'ai ma boîte, je vous monte, je vous démonte, je vous abîme, je vous arrange, et ouste! ". Il y a deux camps. Il n'y a pas mariage, alors que ce mariage existe à la télévision. Je trouve que c'est là une différence considérable ». E' un fatto che un regista cinematografico nel montaggio può influire talmente sulla interpretazione da conferirle una fisionomia molte volte diversa da quella intesa dare dall'attore stesso.

In teatro dunque il regista resta tagliato fuori dal momento più autenticamente creativo, la rappresentazione davanti al pubblico, e in cinema è l'attore a restare al di qua della porta su cui è scritto « montaggio ». Nello spettacolo televisivo questo non accade. Il regista resta il supremo coordinatore e responsabile dello spettacolo nel momento stesso in cui si realizza, poiché dalla sala regìa, proprio come un direttore d'orchestra dal podio, egli ordina i movimenti di camera, gli stacchi, i livellamenti musicali, manipola le immagini con le sovrimpressioni, eccetera; in una parola dirige tutti gli elementi dello spettacolo al fine supremo dell'espressione armonica della sua interpretazione del dramma. L'attore a sua volta, attimo per attimo, deve sapere quale camera è in funzione e quale no, quale obiettivo ha, dove si trova il microfono, dove prende meglio o peggio la luce, in altri termini deve essere cosciente del posto che di volta in volta la piccola « tessera » della sua espressione mimica o dialogica viene ad occupare nel mosaico della rappresentazione. Questo non potrà prendere forma e vita senza di lui, non diciamo a sua insaputa, come al cinema, ma senza la sua partecipazione cosciente.

Potremmo riferire molti episodi a riprova dell'esistenza di una collaborazione attore-regista, di un loro « mariage », nel vivo di una creazione televisiva: Arnoldo Foà in una scena di « Nicola Nickelby » dimenticò di eseguire un certo movimento; un attimo prima che la telecamera prestabilita lo inquadrasse e rivelasse l'errore (lo avrebbe ripreso infatti da una angolazione sbagliata) egli fece un gesto che notato dal regista Daniele D'Anza su un monitor, gli permise di cambiare lì per lì il montaggio; per converso nella prima puntata di « Umiliati e offesi » il pur bravissimo Enrico Maria Salerno eccedeva un po' nella caratterizzazione del personaggio; il regista Cottafavi comunicò ad un cameraman in cuffia un ordine, il cameraman fece cenno al Salerno di attenuare i toni e Salerno eseguì l'ordine.

Ma se questi sono gli aspetti più appariscenti del rapporto attore-regista in televisione, non sfuggirà all'attore intelligente come si possa scavare molto più in profondità in questa direzione. Quando postulavamo sulla scorta di alcune osservazioni sul dialogo attore-telespettatore, e sulla *microfisionomia integrale,* una recitazione assolutamente realistica in televisione, poteva forse questo principio sembrare in contrasto con quello della razionalità, della intelligenza, sempre vigile e cosciente che si rende necessaria perchè l'attore non cada nel più gretto psicologismo emotivo da una parte, e per l'aderenza ad uno stato critico di diffidenza del telespettatore dall'altra.

Ma ora sappiamo come i due momenti della verità emotiva e della razio-

nalità possono essere riportati in unità nella rappresentazione televisiva. La presenza attiva del regista ne è l'elemento catalizzatore. Il regista non è immerso come l'attore in un solo personaggio, egli non deve vivere quel tale o tal'altro momento psicologico e sentimentale, ma, tutti avendoli preordinati, ridurli in unità; egli ha quindi quel distacco spettacolare necessario per farne il simbolo vivente ed operante della intelligenza e della razionalità. D'altra parte egli è, come abbiamo detto, calato nello spettacolo nello stesso tempo in cui si effettua; l'attore dunque può conservare il suo stato di dominio sulla emotività richiesta dal personaggio attraverso il contatto con il regista. Più egli prenderà coscienza di questo fatto e più la sua recitazione, nei modi e nella tecnica realistica, sarà efficace. E questa presa di coscienza significa in concreto conoscere alla perfezione non solo il mosaico alla cui formazione egli collabora, ma in quale misura vi collabora, il rapporto che passa fra lui e gli altri e l'insieme, cioè il modo in cui il mosaico ha assunto consistenza nelle prove e vita artistica nella rappresentazione.

Il mito dell'attore-creatore, coautore dello spettacolo alla pari del regista e dello scrittore del testo, può diventare realtà in televisione. E già attraverso l'opera di attori come Barrault, Gassman, Ferrati, Foà e tanti altri, che dall'esperienza viva dello studio televisivo sembrano aver dedotto in modo più o meno consapevole i principi della recitazione televisiva, questa realtà si sta lentamente ma sicuramente configurando.

Quali conseguenze si possono trarre sul piano didattico per la formazione di registi televisivi? In primo luogo l'inscindibilità della loro formazione da quella degli attori, cioè la necessità che le sezioni di regìa e di recitazione non siano concepite come dei compartimenti stagni procedenti ciascuno per proprio conto e aventi contatto solo in teatro nel momento della realizzazione delle esercitazioni o degli shorts. Questa strutturazione urta non solo contro le esigenze per dir così pratiche di una realizzazione televisiva, che si attua come quella teatrale per gradi, dallo studio e l'analisi del copione in sala lettura, all'imbastimento dell'azione in sala prove, al fissaggio in studio, alla trasmissione vera e propria; ma contro, ben più importanti ragioni di ordine estetico, che consigliano una revisione di una struttura « compartimentale » in favore di una struttura « piramidale ». La « base », la piattaforma è il testo; i due « lati » sono l'attore e il regista, il cui lavoro in comune porta al « vertice », lo spettacolo.

Abbiamo trascurato volutamente l'altro elemento importante per la realizzazione di uno spettacolo televisivo, l'operatore, perchè l'apporto dell'operatore in TV è molto meno importante che nel cinema. Infatti nel cinema ogni singola ripresa è predisposta separatamente dagli operatori addetti alle luci, mentre alla TV l'illuminazione deve essere preparata per tutta la scena sicchè gli interventi al riguardo, sopratutto durante la trasmissione, sono ridotti al minimo e può capitare che per molte sequenze risultate ottime sul piano spettacolare le luci non erano affatto quelle ideali. Ciò significa che un regista televisivo non può mirare ad uno stile rifinito e formalmente impeccabile per quanto riguarda la composizione pittorica dell'immagine; egli deve piuttosto puntare sulla immediatezza e sulla vivacità della rappresentazione dei personaggi anche a prezzo di una certa inevitabile approssimazione

sotto il profilo tecnico. E questo è il motivo per cui i migliori registi televisivi italiani e stranieri non seguono il criterio di fissare i movimenti delle telecamere, le angolazioni, gli stacchi, eccetera, prima ancora di cominciare le prove con gli attori, poichè essi pensano che una preparazione così minuziosa toglierebbe vita al programma. Basterebbe infatti che il movimento di una telecamera si discostasse anche di poco dallo stabilito — ciò che si può verificare fin troppo facilmente in una trasmissione televisiva — per mettere fuori sesto tutta la trasmissione.

Riferiremo, per tutti, l'opinione di More O' Ferral, uno dei migliori registi televisivi inglesi: « Preferisco cominciare dalle prove degli attori, studiando gli atteggiamenti naturali che essi vengono ad assumere spontaneamente nella recitazione e quali particolari occorre sottolineare, dopodichè passo alla stesura del copione di lavorazione secondo le linee prefissate, assicurandomi però fino all'ultimo nella misura del possibile una certa elasticità di manovra. Io considero la TV un mezzo espressivo che si fonda sul lavoro dell'attore e non condivido l'opinione di quei miei colleghi che mirano ad un risultato spettacolare a spese degli attori ». Il che è una conferma preziosa di quanto da noi affermato già da parecchi anni, essere cioè alla base di ogni corretta immagine televisiva l'uomo e solo l'uomo (18).

Altra importante conseguenza che si può trarre dalle considerazioni fatte nella prima parte è la seguente: gli allievi attori devono assolutamente conoscere il meccanismo del montaggio televisivo. A questo scopo sarebbe forse conveniente investire gli allievi attori, sopratutto nei primi tempi della loro formazione professionale, delle stesse responsabilità dell'allievo regista, facendo loro apprendere gli elementi fondamentali della regìa televisiva, fino al punto di metterli in grado di realizzare una esercitazione di regìa, naturalmente di modeste proporzioni. Attori come Gassman, Foà, Volpi, Tieri, Salerno, hanno assimilato attraverso un duro tirocinio questa esperienza registica che li mette in grado di rendere il meglio di se stessi in una trasmissione televisiva.

E' compito di una scuola far percorrere in poco tempo ad un allievo il cammino che altri fuori compiono in lunghi anni di faticosa esperienza e l'unico modo è quello di far eseguire direttamente all'allievo attore esperienze registiche. Ce lo conferma l'esperienza delle scuole di televisione americane, dove gli allievi, prima di specializzarsi in settori particolari, regìa, recitazione, illuminazione, eccetera, seguono dei corsi in comune in cui lavorando in équipe si impadroniscono degli elementi generali riguardanti uno spettacolo televisivo. D'altra parte sarebbe bene che anche gli allievi registi eseguissero delle esercitazioni come attori. In questo modo nella fase finale della loro preparazione professionale sia gli allievi attori che gli allievi registi si troverebbero in grado di svolgere il loro lavoro di collaborazione creativa con il massimo rendimento.

Un simile criterio didattico in una scuola di televisione che sia contemporaneamente anche una scuola di cinema non mancherebbe a lungo andare di dare i suoi frutti anche nel settore cinematografico. Nel senso che gli allievi registi si abituerebbero a seguire anche per il cinema un criterio più

(18) « Lo spettacolo televisivo » di Angelo D'Alessandro, ed. dell'Ateneo, Roma.

rigorosamente meditato e produttivo, comprendendo l'importanza che il periodo delle prove ha per una realizzazione cinematografica e la necessità che l'attore sia messo in grado di capire l'eventuale montaggio che egli eseguirà per metterlo nelle condizioni di dare una forma unitaria al personaggio da lui interpretato.

Certo resteremmo anche in questo caso ben lontani dalla teoria del Pudovchin dell'attore partecipe di tutte le fasi creative del film, dalla sceneggiatura al montaggio. Teoria che se nel lontano 1933 suonava come pura utopia anche se affascinante, e tale è rimasta nella realtà, sembra piuttosto una geniale anticipazione di quello che sarebbe diventato il rapporto regista-attore, «le mariage» regista-attore, per dirla alla Barrault, mercè l'avvento di questo nuovo mezzo drammatico, la televisione.

Rapport réalisateur-acteur à la télévision, par Angelo D'Alessandro.

Jusqu'à présent les principaux érudits en matière de télévision, à partir de Bretz jusqu'à Stasheff, de Kaufman à Swinson, ont négligé d'analyser les caractéristiques du rapport réalisateur-acteur dans ce nouveau moyen dramatique. C'était pourtant le meilleur chemin à suivre pour arriver à la définition des éléments de différenciation entre la Télévision et les autres arts du spectacles. Le rapport réalisateur-acteur à la télévision se pose en effet de façon tellement univoque qu'il représente justement une des principales caractéristiques « spécifiques » de la télévision. Il suffit de penser qu'au théâtre ce rapport s'interrompt au moment principal de la création, au moment le plus authentique de la création, c'est à dire la représentation, étant donné que le metteur en scène ne participe pas à celle-ci et l'acteur est seul avec ses possibilités d'expression, avec son humanité, avec ses idées, face au public. Au cinéma, par contre, c'est l'acteur qui est exclu de la phase décisive de l'édition et du montage, malgré la théorie de Pudovkine de l'acteur qui participe à toutes les phases du processus de production, en commençant par le scénario jusqu'au montage. La télévision est donc le seul art du spectacle où le réalisateur et l'acteur agissent indissolublement liés, jusqu'à la fin, jusqu'à la création définitive du spectacle dramatique. De nombreux acteurs qui ont travaillé à la télévision, ont immédiatement su saisir cet élément de différenciation, Jean-Louis Barrault a même parlé de mariage acteur-réalisateur, mariage qui se vérifierait seulement à la télévision. Il convient de partir de ces considérations pour essayer de cueillir certains aspects fondamentaux de la technique de la direction d'acteur à la télévision et de la préparation professionnelle des metteurs en scène pour la télévision d'une part, et d'autre part de la technique du jeu à la télévision et de son assimilation. Le plus important de ces aspects est certainement représenté par le caractère complémentaire de la formation d'acteurs et réalisateurs dans une école de télévision, qui rend nécessaire la transformation d'une structure « à compartiments » en structure « à pyramide ». La base de la pyramide est constituée par le texte qui est rendu à sa valeur intrinsèque, contre toute dévaluation de genre cinématographique; les deux côtés sont formés par l'acteur et le réalisateur dont le travail en commun converge au sommet de la pryramide, c'est à dire le spectacle de télévision. Dans une école de télévision, qui est en même temps une école de cinéma, une organisation de ce genre aiderait également de façon remarquable la formation plus strictement cinématographique des acteurs et des réalisateurs, parce qu'elle les habituerait — à l'encontre des habitudes de la production courante — à avoir le maximum de respect à l'égard de leur travail. Cette organisation surtout servirait à familiariser les acteurs et les réalisateurs avec le long entraînement des répétitions, qui est une phase du travail dont l'importance est sousextimée et parfois même ignorée par les élèves à cause de l'impatience typique de leur âge. En conclusion, le rapport réalisateur-acteur à la télévision repropose certaines postulations de Poudovkine sur l'acteur créateur du spectacle, au même niveau du metteur en scène. Ces postulations — si elles sont restées lettres mortes au cinéma — apparaissent aujourd'hui comme une anticipation géniale de la réalité du mar-

riage réalisateur-acteur, comme il se présente grâce à ce nouveau moyen dramatique, la télévision.

THE RELATIONSHIP BETWEEN DIRECTOR AND ACTOR IN TELEVISION, by Angelo D'Alessandro.

To the present day many important television writers from Bretz and Stasheff, to Hubbell, Kaufman and Swinson, have neglected to analize the characteristics of the relationship between director-actor in this new dramatic medium. Yet, it was the best line to follow for the definition of those elements which differentiate TV from the other forms of representation. This relationship, in fact, presents itself in such a univocal matter as to become one of the most important TV « specifics ». In the theater this relationship is interrupted at the moment most authentically creative — the representation — since the director does not participate, and the actor remains alone with his expressive possibilities, his humanity and ideas in front of his audience; on the other hand, in motion pictures, it is the actor who is left out from the decisive phase of the editing and montage, even though Pudovchin in his theory states that the actor should participate in all the stages of the production from the script to the final edition. Television, then, is the only art of representation in which the director and actor proceed indissolubly united to the final creation of the dramatic representation. Many actors who have performed in television have quickly caught this important element of differentiation that Jean-Louis Barrault has spoken of « marriage » between director and actor, a « marriage » valid only for television. Parting from these considerations we can attempt to put in evidence certain fundamental aspects of the technique of directing the actor in television and the professional preparation of television directors, and the technique of television acting and assimilation. Of these, the most important is without doubt the indivisibility of the formations of actors and directors in a television institute, which makes necessary the trasformation of a « compartiment » form of structure to that of a « pyramid » type. The base of the pyramid is the text, restituted to its original value and freed from any devaluating motion pictures taint, the sides are the actor and director whose work in comune converges to the vertex of the pyramid, the television performance. In a TV Institute which has also a motion pictures program of teaching, such a criteria would immensely improve the specific formation of motion picture directors and actors since it would abituate them against the usual production procedure and make them appreciate their rispective work, and most of all it would familiarize them with the long rehearsal periods, a phase which they tend to minimize if not at all abolish, impatience being a typical quality of their age. In conclusion, the relationship director-actor in TV is such that it brings to light certain theories formulated by Pudovchin on the actor, creator of the representation equal to the director which even toogh have remained dead and buried as far as motion pictures are concerned, today seem to be a genial anticipation of that reality, of a « marriage between director and actor which is beginning to develop thanks to this new dramatic medium, television. »